Interpretação esclarecida da canção

Patrick Ribeiro do Val
Thomas Davison Bispo dos Santos

Ano 2022

Interpretação esclarecida da canção

Patrick Ribeiro do Val
Thomas Davison Bispo dos Santos

Ano 2022

Interpretação esclarecida da canção

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Autores: Patrick Ribeiro do Val
Thomas Davison Bispo dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V135 Val, Patrick Ribeiro do
Interpretação esclarecida da canção / Patrick Ribeiro do Val, Thomas Davison Bispo dos Santos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0178-0
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.780221205

1. Canto. 2. Canção. I. Val, Patrick Ribeiro do. II. Santos, Thomas Davison Bispo dos. III. Título.

CDD 784.9

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

TÉCNICAS DE PALCO PARA O CANTOR POPULAR

Patrick do Val
Mestre/Professor

Thomas Davison
Especialista

RESUMO: Este estudo tem por objetivo geral delinear os conceitos prioritários para o estudo da performance cênica na formação de cantores populares. Em uma pesquisa etnográfica, com referencial metodológico em Sandroni (2013), foram observados 13 conceitos elencados pela professora Rejane Arruda (2018), em uma revisão feita no fim da disciplina Técnicas de Palco da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos. Foram analisados relatórios que os alunos do curso enviaram à professora como trabalho escrito de conclusão e montada uma tabela que mostra todos os conceitos e quais deles foram mencionados. Conhecendo os mais recorrentes, notou-se que os temas que receberam maior interesse foram: ações primarias, “viewpoints”, partitura corporal e eu presente/eu cênico, sendo que os dois primeiros foram mais explorados pelos discentes em seus trabalhos finais. Os dois últimos tiveram grande interesse também, mas sofreram algumas imprecisões quanto ao rigor, se comparados o conceito original e o expresso nas ideias dos alunos. De modo geral, parece que os temas preferidos coincidem com os que receberam maior trabalho prático na forma de exercícios e vivências.

PALAVRAS-CHAVE: Canto Popular. Técnicas de Palco. Interpretação de Canções. Ações Primárias. “Viewpoints”.

ABSTRACT: This study aims to outline the priority concepts for the study of scenic performance in the formation of popular singers. In an ethnographic research, with a methodological framework in Sandroni (2013), 13 concepts listed by Professor Rejane Arruda (2018) were observed, in a review made at the end of the discipline Stage Techniques of the Specialization in Popular Singing at Alpha Cursos. Reports that the students in the course sent to the teacher as a final written work were analyzed and a table was set up showing all the concepts and which of them were mentioned. Knowing the most recurrent ones, it was noticed that the themes that received the most interest were: primary actions, “viewpoints”, body score and the present me/scenic me, and the first two were more explored by the students in their final works. The last two were also of great interest, but suffered some inaccuracies in terms of rigor, when comparing the original concept and the one expressed in the students’ ideas. In general, it seems that the preferred themes coincide with those

that received more practical work in the form of exercises and experiences.
KEYWORDS: Popular Singing. Stage Techniques. Song Interpretation. Primary Actions. “Viewpoints”.

1 I INTRODUÇÃO

Entre os dias 4 e 5 de agosto de 2018, a professora Rejane Arruda lecionou a disciplina Técnicas de Palco como parte da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos, na academia Cridança, em Vitória, Espírito Santo. As aulas tiveram uma parte prática bastante intensa, paralelamente à contextualização teórica. No último dia foi feito um balanço dos conceitos abordados durante o curso, apontando-se os autores de referência. Nesta ocasião foram revisados os seguintes 13 conceitos: foco de atenção, *viewpoints*, substituição, dispositivos, partitura corporal, jogo, resolução de problema, eu presente/eu cênico, dilatação corporal, fala interna, ações primarias, “política do e” e, por fim, a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano. Ao fim do módulo, pediu-se que cada aluno fizesse um relatório de suas próprias reflexões e aprendizados com as aulas. Tais relatos serão instrumentos dessa pesquisa, como é explicado mais à frente.

Este estudo tem por objetivo geral delinear os conceitos prioritários para o estudo da *performance* cênica na formação de cantores populares. Para isto, contextualizarei a investigação entre os alunos da Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos.

A seguir, me aterei diretamente à disciplina Técnicas de Palco, ministrada pela Dra. Rejane Arruda, que integra a mencionada especialização. Precederei uma revisão compacta, na literatura científica, dos principais conceitos abordados, buscando focar naqueles 13 conceitos que foram listados na revisão ao final da última aula, mencionados anteriormente. Posteriormente destacarei os conceitos mais recorrentes nos relatórios finais do curso para responder à seguinte pergunta: quais os temas trabalhados na disciplina Técnicas de Palco da Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos, que despertaram maior interesse em seus alunos?

Responder a esta questão se faz relevante, porque pode indicar quais são os assuntos prioritários a tratar na formação cênica do cantor, pelo menos na visão dos alunos da mencionada pós-graduação. Isto permitirá a intérpretes e professores conhecerem alguns caminhos promissores em direção ao ensino dos conhecimentos científicos sobre o campo do canto

popular, que é recente no ambiente acadêmico, ajudando, deste modo, a edificá-lo. Para mim, e por certo para outras pessoas interessadas na otimização do desempenho artístico canoro, estes conhecimentos propiciarão nortear futuras incursões nos estudos da *performance* cênica voltada ao canto popular, o que ajudará no desenvolvimento tanto de *performers* quanto professores de canto.

2 | REFERENCIAL TEÓRICO

Para cada conceito aqui trabalhado, há um ou dois referenciais teóricos principais, que podem ser postos a dialogar com outras fontes de pesquisa. São eles: para foco de atenção, Spolin (2010); para *Viewpoints*, Bogart e Landau (2017), para substituição, Hagen (2007), para dispositivos, Deleuze (1990); para partitura corporal, Grotowski (1992); para resolução de problema, como também para jogo, Spolin (2010); para conceituar eu presente e eu cênico, usaremos as explicações em aula da professora Rejane Arruda (2018); para dilatação corporal, Barba e Savarese (1995); para fala interna, Kusnet (1992); para ações primárias, Laban, em Rengel (2005) e Fernandes (2006); para "política do e", Arruda (2015); por fim, para a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano, D'Avila Júnior (2013).

3 | METODOLOGIA E REFERENCIAL METODOLÓGICO

Tomaremos por referencial metodológico Sandroni (2013) e produziremos, de modo similar à autora, uma pesquisa etnográfica com alguns aspectos de um estudo de caso. Da mesma maneira que a pesquisadora referida, optei por escrever na primeira pessoa do singular, dado que estarei descrevendo aspectos do curso de especialização que integrei também como aluno da turma. Os colegas da classe contribuíram disponibilizando seus depoimentos.

Iniciarei com uma revisão sumária na literatura científica acerca dos conceitos pontuados pela professora Rejane Arruda (2018) em uma revisão feita no fim do curso. Como cada tópico abordado, por si, já renderia um trabalho longo e sendo este um artigo de extensão limitada, não caberia aprofundamento de maiores proporções, que ficarão para outras pesquisas. Entendo que os pontos suscitados no curso têm o caráter de estimulação inicial, algo que aponte o caminho para uma busca pessoal por vivências e informações maiores, posteriores, de modo que as informações sobre os conceitos, aqui transcritas, não esgotam cada

tomo e carecem de estudos de maior fôlego. Inclusive, partilho, neste texto, o meu entendimento pessoal sobre alguns assuntos, que, embora se baseiem nos ensinamentos do curso e na literatura a que tive acesso, podem precisar de aprimoramentos ao longo de minha trajetória, mas que são uma tentativa de sistematizar o conhecimento de que disponho, até aqui, sobre os assuntos tratados.

A seguir, analisarei relatórios que os alunos do curso enviaram à professora como trabalho escrito de conclusão. Nele, os discentes descreveram suas vivências nas aulas, em diálogo com alguns dos conceitos e referenciais trabalhados. Apresentarei uma tabela que mostrará todos os conceitos listados pela professora Rejane Arruda e quais deles foram mencionados nos trabalhos de cada aluno. Com isso, procurarei identificar quais deles são os mais recorrentes e, deste modo, buscarei subsídios para aferir quais foram os pontos que suscitaram o maior interesse dos alunos, isso em busca de responder à questão desta pesquisa. Na análise dos dados, mediante um esforço de interpretação dos relatos e dos números encontrados, elaborarei algumas hipóteses para as razões da prevalência das menções a alguns temas em detrimento de outros.

Os relatórios analisados foram cedidos espontaneamente por sete colegas de curso, o que representa algo em torno de metade dos participantes das referidas aulas. Assim, uma amostra bastante significativa será estudada. Cada uma das pessoas que cederam seus depoimentos será denominada, indistintamente, de declarante e diferenciadas apenas por número, por exemplo: declarante 1, declarante 2 e assim até o declarante 7.

4 | A ESPECIALIZAÇÃO EM CANTO POPULAR DA ALPHA CURSOS

As aulas da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos ocorreram entre 11 de novembro de 2017 e 09 de dezembro de 2018, em módulos aos fins de semana com periodicidade, na maior parte das vezes, mensal. O ímpeto pelo curso surgiu da pretensão de me especializar em canto popular, mas o único curso existente na área, até então, era em São Paulo, na Faculdade Santa Marcelina. Era impossível eu participar, dado que o curso acontecia em dias da semana, o que me impedia de viajar sem prejudicar meus trabalhos na cidade em que resido, Vitória, no Espírito Santo. A empresa Alpha Cursos estava montando cursos na área de música em parceria com outras instituições de ensino superior — eu inclusive estava fazendo uma especialização em regência coral. Assim que terminei esse primeiro curso como aluno, montei uma especialização

em canto popular como coordenador e aluno. No processo de montagem, falei por telefone com alguns dos maiores pesquisadores e professores de canto popular do país. Vários deles deram ideias e indicações de outros profissionais. Como passei no processo seletivo do Doutorado em Música da UFRJ, fiquei sem condições de manter sozinho a coordenação. Pedi ajuda à professora Alza Alves, que entrou comigo na coordenação e teve participação de grande relevância na construção e na rotina do curso. Com ela, trouxemos a grade de disciplinas e respectivos professores para a realidade econômica que tornaria viável a realização da especialização. Mesmo com essa limitação de gastos, para não tornar proibitiva a mensalidade para os alunos, conseguimos arregimentar uma equipe de professores de altíssimo nível, que trouxe o que há de melhor e mais atual dos conhecimentos sobre o canto popular.

Entre as diversas disciplinas, o módulo Técnicas de Palco, lecionado pela Dra. Rejane Arruda (2018), contava com 16 horas de duração. A ementa do curso foi a seguinte: princípios, fundamentos, conceitos e procedimentos; práxis da expressividade em cena; a *performance* corporal para a voz cantada — forma, absorção, dilatação; a composição da figura cênica; dinâmicas e desenhos da movimentação em cena; a expressividade da voz cantada; a relação e interação com o público; a relação e interação com os parceiros de cena; falar entre canções — técnicas para a fala em cena; estilo pessoal; humor e sensibilidade. Dentro dos conteúdos propostos, foram trabalhados mais diretamente alguns conceitos, já listados, que serão objeto de atenção da pesquisa ora apresentada. Cada um deles será revisado a seguir e complementado, quando convier, pelo entendimento que tive da ideia em questão a partir das aulas.

5 I REVISÃO DE LITERATURA

5.1 Foco de atenção

Foco é um conceito de Viola Spolin (2010), pesquisadora do teatro que sistematizou a metodologia dos Jogos Teatrais para treinamento de atores. Para ela, foco significa “atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco” (SPOLIN, 2010, p. 340). É aquilo para o qual toda a atenção do jogador/aluno — em nosso caso, o intérprete — deve se voltar para que o jogo funcione. O professor/orientador, no decurso do jogo, orienta os jogadores/alunos a se manterem focados sempre que percebe que alguém perdeu a

concentração no jogo. A atividade não é interrompida para as orientações, de modo que as instruções acontecem ao longo dela. Nas palavras da própria autora:

> Nas oficinas, o professor apresentará o foco como parte do jogo, mantendo-se atento a ele ao dar as instruções quando necessário. O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. (SPOLIN, 2010, p. 32)

Ramaldes (2015) sustenta que a preocupação de Spolin com a concentração é fruto dos estudos por ela realizados, da obra de Constantin Stanislavski. Por sua vez, esse estudioso do teatro defende que o ator precisa manter-se concentrado no palco, não na plateia. No último conceito destacado pelo estudo que aqui desenvolvo, volto a falar do ator stanislaviskiano.

5.2 *Viewpoints*

Viewpoints, pela compreensão que alcancei no curso, diz respeito a uma tentativa de alcançar uma percepção alternativa, uma ótica diferente da que se tem cotidianamente, por meio de exercícios de situações não cotidianas ou não "naturais" para o intérprete. Por exemplo: são propostas situações corporais, extraordinárias, que, ao serem experimentadas, proporcionam ao intérprete uma experiência incomum e ampliadora do espectro perceptivo. Neste sentido, uma das experiências que foram realizadas foi caminhar pela sala com um dos braços esticado para o lado. Isso traz dificuldades, muito provavelmente, raras a quem experimenta esta situação inusitada. Como eram várias pessoas transitando no ambiente, seria necessário desviar e zelar para que não houvesse choque entre as pessoas naquela condição incomum.

Liguei a ideia que tive dos *viewpoints* à teoria da cognição incorporada (JOHNSON, 1987), que é um campo que se dedica a entender como a realidade de um sujeito é construída sobre sua própria perspectiva, ligada à sua condição única de experimentar o mundo com os sentidos. Para este ramo da ciência, ao experienciarmos uma situação, recriamos a nível mental e emocional este mundo único, que é operado a partir de esquemas mentais — modelos primordiais de elaboração do funcionamento cognitivo.

Bogart e Landau (2017) classificam os *Viewpoints* em três tipos:

1) *Viewpoints* de Tempo – andamento, duração, resposta cinestésica e repetição (interna e externa);

2) *Viewpoints* de espaço – forma, gesto (de dois tipos: comportamental e expressivo),

arquitetura (de cinco tipos: massa sólida, textura, luz, cor e som), relação espacial e topografia.

3) *Viewpoints* vocais – análogos aos *viwpoints* de tempo, temos: andamento, duração, resposta cinestésica, repetição; provenientes dos *viewpoints* de espaço, vêm: forma, gesto, arquitetura; por fim, os *viewpoints* estritamente vocais são: altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, timbre e silêncio.

Quanto aos *Viewpoints* de Tempo, temos que andamento se refere a velocidade, ou seja, quão rápido ou devagar algo acontece no palco, enquanto duração diz respeito a quanto tempo algo se mantem em cena. O *timing* da reação aos estímulos dos sentidos é chamado resposta cinestésica. Por sua vez, repetição interna é aquela que se dá em relação a um movimento do próprio corpo, já a repetição externa é aquela que reproduz uma forma, andamento ou gesto de algo externo ao próprio corpo.

Os *Viewpoints* de espaço incluem forma — as linhas, curvas e suas combinações que delineiam os contornos dos corpos; gesto; arquitetura; relação espacial; e topografia. A forma pode ser trabalhada parada, em movimento pelo espaço, em sua relação com a arquitetura e em relação com outros corpos. Gesto comportamental são aqueles manifestos no cotidiano — coçar, apontar, acenar, fungar, reverenciar, saudar (BOGART; LANDAU, 2017, p. 28) — e podem ser divididos em privados e públicos; de outro lado, o gesto expressivo representa uma emoção. Arquitetura refere-se ao espaço em que a cena acontece, procurando explorar da melhor forma suas potencialidades. A arquitetura tem alguns parâmetros a serem observados: massa sólida (paredes, mobiliários, esquadrias), textura, luz (matizes, intensidades, presença/ausência), cor e som (os barulhos provenientes daquele espaço e de seus constituintes). Além disso, a arquitetura propicia metáforas de sentimentos, como por exemplo "estou contra a parede". Relação espacial, que é similar a forma, pois faz referência às relações entre dois corpos, entre grupos deles ou entre um deles e um grupo, como também às relações desses corpos com a arquitetura no palco, as distâncias e os afetos que essas variações expressam. Topografia concerne à ocupação do piso do palco, à densidade de cada parte dele ao longo do tempo e à movimentação nele.

Sobre os *viewpoints* vocais, são equivalentes aos já descritos acima: os *viewpoints* vocais análogos aos *viewpoints* de tempo — andamento, duração, resposta cinestésica, repetição — e os *viewpoints* vocais correlatos aos *viewpoints* de espaço — forma (palavras "arredondadas", no sentido de fluidas, ou "pontudas", no sentido de percussivas, de articulação mais intensa), gesto (comportamental e expressivo, conforme já descrito),

arquitetura (referindo-se à interferência das características e condições acústicas do espaço no resultado final da *performance* do intérprete). Sobre os *viewpoints* estritamente vocais, altura refere-se à frequência (do grave ao agudo), dinâmica diz respeito à variação de volume, timbre é a característica peculiar que permite identificar cada fonte sonora ao emitirem uma mesma frequência e, por fim, silêncio reporta à ausência de som.

5.3 Substituição

Na aula, a professora esclareceu que substituição é um conceito da pesquisadora Uta Hagen (2007). Segundo esta concepção, o ator deve identificar o personagem que ele interpreta com sentimentos e circunstâncias reais de sua própria vida.

Em um exercício prático, a professora propôs que fizéssemos o seguinte: um dado sentimento escolhido para trabalhar, deveria ser exercitado valendo-se de uma pessoa, objeto ou situação que efetivamente existe no mundo real e remete a tal sentimento. No caso de um sentimento atribuído a alguém, em imaginação, substituímos o personagem pela referida pessoa mais próxima. A estratégia mostrou-se proveitosa no trabalho de interpretação.

Deste modo, a realidade ficcional — ou diegese — é aproximada da dimensão real. Tal artifício propicia a construção da emoção necessária à *performance*, constituindo-se um recurso técnico prestimoso.

5.4 Dispositivos

> Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. (DELEUZE, 1990, p. 155)

Temos em Pellejero (2010) que Deleuze não acredita que uma verdade, um objeto ou mesmo um sujeito sejam uma unidade, eles são, em verdade, uma multiplicidade de energias. São um composto de forças, cujos vetores resultam naquilo que Deleuze denomina dispositivo. Como

consequência, qualquer intercorrência, qualquer nova força que atua na relação de forças, modifica o dispositivo.

Fazendo uma relação com a interpretação cênica, é possível imaginar que, em uma *performance*, uma interferência do público, uma ação inusitada de um colega de palco, um objeto ou qualquer outra ocorrência interfira no dispositivo “cena”. Em outras palavras, a cena não é algo imutável, por mais planejado, coreografado ou ensaiado que seja. Ela requer reações a qualquer nova força que se apresente no seu transcurso. A cena, enquanto dispositivo nos termos de Deleuze, é volátil e reage organicamente diante de qualquer perturbação. O interprete, sendo uma das forças atuantes no sistema, precisa estar preparado para dar-se a estas reações.

Com base em meus conhecimentos prévios, observei que esse conceito de dispositivo é similar ao conceito de contato em Grotowski (1992). Para ele, pode-se entender contato como a atitude receptiva que o ator deve manter com o impulso externo.

> Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim, Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri, Tudo isto modifica minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. [...]
>
> Dessa forma, durante a representação, quando a partitura — o texto e a ação claramente definidos — já está fixada, deve-se sempre entrar em contato com os companheiros. O companheiro se é um bom ator, sempre segue a mesma partitura de ações. Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há mudanças de última hora neste jogo de partituras, toda vez que ele representa levemente diferente, e vocês devem observá-lo intimamente, ouvir e observa-lo, respondendo às suas ações imediatas. [...] Quando um homem diz “Bom dia” , e outro responde, há automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. [...]
>
> Devo falar, agora, com uma inflexão que está inconscientemente em harmonia com a do meu intérprete. Trata-se de um concerto para duas vozes, e há, imediatamente, um tipo de composição, desde que o contato necessário exista. [...] Deve-se manter a partitura e renovar o contato cada dia. (GROTOWSKI, 1992, p. 188-189)

5.5 Partitura corporal

A respeito do tema partitura corporal, pode-se equivocadamente pensá-la como um planejamento detalhado de toda movimentação da cena, mas, contrariamente a esta ideia, a professora afirmou que partitura

corporal é diferente de roteiro de ações, possivelmente em razão de que, a mera execução maquinal de uma série de ações por parte do interprete torne a expressão artística vazia. Isto está em consonância com Grotowski (1992) que diz:

> Se se contentar em explicar o papel, o ator [ou em nosso caso o cantor intérprete] deverá saber que tem de se sentar aqui, chorar ali. No início dos ensaios, serão evocadas associações normalmente, mas depois de vinte representações nada terá sido deixado. A representação será puramente mecânica.
>
> Para evitar isto, o ator, como o músico, necessita de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos do contato humano: "dar e tomar" [grifo do autor]. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de "dar e tomar", O processo é repetido, mas sempre "hic et nunc": o que quer dizer, nunca é bem o mesmo." (GROTOWSKI, 1992, p. 182)

Assim, para uma boa interpretação corporal do cantor, é preciso ler o outro e o contexto para, a partir disso, reagir cenicamente. Para o mencionado diretor teatral, ainda que o texto e as ações estejam claramente definidos, a interpretação deles está condicionada às circunstancias do momento para que a ação cênica tenha verossimilhança. Pelo que observo, a noção deleuziana de dispositivo é similar à noção grotowskiana de contato: ambas remetem ao fato de que o intérprete precisa estar preparado para reagir a qualquer novo elemento de qualquer natureza que surja no palco. Disto, decorre que a partitura de ações é mais que uma sequência de atos planejados, é também a capacidade de ler todo o contexto que envolve a cena e reagir pronta e adequadamente aos estímulos surgidos, quer sejam esses elaborados antecipadamente ou casuais.

5.6 Jogo

Por ser afim com o próximo tópico, o conceito de jogo será abordado juntamente com o de resolução de problema.

5.7 Resolução de problema

O conceito de resolução de problema de Viola Spolin (2010) se relaciona ao conceito de jogo. Em cada jogo, há regras para solucionar os problemas que ele propõe. No caso do interprete, há que se estabelecer as regras que conduzirão o jogo cênico para que os participantes — artistas e

público — tenham delineado o modo de funcionamento da ação dramática apresentada no palco. Cada elemento da estruturação da cena produz sentido naquele contexto e tem importância.

> A estrutura dos jogos é simples e baseia-se na resolução de problemas. O problema é o objetivo do jogo e todas as regras são criadas com foco nesse objetivo/problema. Essas regras incluem a estrutura dramática, Onde / Quem / O que, o foco, o acordo do grupo, as instruções e a avaliação. O *onde* [grifo do autor] diz respeito ao ambiente ou cenário, trazendo a noção de localização; o *quem* [grifo do autor] está ligado ao personagem ou relacionamento, trazendo ao jogador a relação com os eventos cotidianos; e o que [grifo do autor] está ligado diretamente à ação, ou seja, as interações do jogador e os objetivos a serem executados (SPOLIN, 2010).

5.8 Eu presente e eu cênico

Segundo a professora Rejane Arruda (2018), não há uma teoria do eu cênico, este é apenas um termo que ela usa em uma tentativa de não manifestar a dicotomia entre 'eu' e 'personagem', um não é uma alteridade do outro, segundo a docente. Para essa pesquisadora há um eu que sobe em cena e ele não se trata de um outro eu, mas um 'eu cênico'.

Não se deve confundir eu presente com o conceito de presença. Este, sim, é encontrado na literatura científica do campo da atuação teatral. Ferracini (1998) conceitua a presença total do ator. Para ele, no ofício do ator, realizam-se trabalhos para "aguçar, aflorar e desenvolver suas energias, para que ele possa criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos seus sentidos: a isso chamemos de *presença total do ator* [grifo do autor] (FERRACINI, 1998, p. 200)." Dessa forma, a ideia de presença se relaciona com o conceito de dilatação corporal, que será descrito a seguir.

5.9 Dilatação corporal

Por sua vez, o conceito de dilatação corporal — também conhecido por dilatação interna, dilatação imaginária ou mente dilatada, segundo a professora — é de Eugênio Barba. Tal construto científico diz respeito ao exercício de ampliação da expressividade corporal a partir da vivência de ações não comuns no cotidiano.

Tal pesquisador afirma:

> O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma conseqüencia [sic], tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo

> incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA; SAVARESE, 1995)

Chaves e Mencarelli (2014), dão o seguinte depoimento sobre o treinamento da dilatação corporal do ator:

> "experienciamos formas de andarmos e agirmos em cena extracotidianamente, diferente da maneira como agimos em nosso dia-a-dia que é influenciada por nossa cultura; fizemos também um treinamento diário, o que proporcionou certo domínio técnico em nossos corpos; trabalhamos as possibilidades individuais de como alterar o equilíbrio no jogo cênico, este "equilíbrio de luxo" exige alto custo de energia e também nos permite atingir o corpo extracotidiano e dilatar a presença cênica. Ainda para dilatar a presença, buscamos maneiras de gerar tensões entre forças contrapostas, trabalhando, por exemplo, a pressa interna, porém revelada em um corpo que precisa agir de maneira tranquila. Ou o oposto, o corpo que possui agilidade, mas que não carrega nenhuma necessidade de pressa ou tensão.

5.10 Fala interna

Para Kusnet (1992), fala interna é o monólogo interior criado pelo ator no ato da improvisação durante a representação do personagem. Este diálogo interno está além da obra do dramaturgo, é criação do ator — ou, no nosso caso, do cantor interprete — em seu ofício e colabora na composição da interpretação.

Em verdade, essa fala interna está sempre aberta, tem natureza mutável e depende das particularidades de cada espetáculo. Além disso, a fala interna não deve se cristalizar completamente. É, justamente, esta estruturação instável que propicia o desejável contato da fala interna com o inconsciente do ator — para nós, do cantor.

5.11 Ações primárias

Temos em Arruda (2017) que as ações primárias são, no universo da expressão corporal, formas plástico-corporais na base da construção gestual do intérprete. Segundo Rengel (2005), outras expressões utilizadas como sinônimos de ações primárias são: ação de esforço básico, ação elementar, ação de esforço completo, dinâmica de movimento e ação corporal completa (Rengel, 2005, p. 24).

Arruda (2017) explica que o mencionado conceito é de Laban, que se

vale de verbos como deslizar, socar, cortar, pegar, largar, torcer, furar. Com base nestas ideias básicas, a professora Rejane Arruda, no curso objeto deste artigo, propôs diversas vivências corporais aos alunos. Isto propiciou encontrar diversas possibilidades gestuais aplicáveis à *performance* cênica de canções.

Ampliando o conhecimento, auferi que Rengel (2005) lista, como ações primárias da teoria de Laban, as oito seguintes: torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir. Esta autora ressalta que as ações fundamentais na movimentação humana são recolher e espalhar. Recolher tem sentido de movimento de fora para dentro em relação ao corpo e espalhar, de dentro para fora.

Em sua lista de impulsos de ação ou ações básicas de expressividade descritas por Laban, Fernandes (2006) remete-se às mesmas ações que a autora anterior, porém ela usa a palavra espanar em lugar de sacudir, como também, açoitar, em lugar de chicotear, sendo essas, por certo, meras variações decorrentes da tradução para o português das fontes de seus estudos que, originalmente, encontram-se em outros idiomas.

Fernandes (2006) mostra, com a teoria de Laban, quatro categorias de aspectos expressivos do movimento quanto à dinâmica de sua fluidez: as gradações de aceleração da movimentação, fluxo da ação muscular, foco de atenção no ambiente e, por fim, variação da quantidade de força. A qualidade de tempo pode ser acelerada ou desacelerada, indicando a variação da velocidade do movimento. O fluxo de tensão muscular pode ser livre ou contido, conforme haja continuidade ou contensão do fluxo do movimento. A qualidade de foco espacial (ou atenção) pode ser direta ou indireta (também chamado multifoco), o que diz respeito a quantos seres ou objetos do espaço a concentração da pessoa deverá estar voltada, se um ou mais. A qualidade de peso pode ser leve ou forte, referindo-se à quantidade de força usada para executar um movimento — isto me remete, por sua similaridade, aos conceitos de Gerda Alexander (1983): hipertonia (mais tonicidade do que o que é preciso para uma ação), hipotonia (menos tonicidade do que o necessário) e eutonia (a quantidade suficiente para a realização adequada de uma atividade, sem carência nem excesso). Acrescenta-se que cada uma das dicotomias — tempo acelerado ou desacelerado, tensão muscular livre ou contida, atenção direta ou multifoco, peso leve ou forte — representam, na verdade, um leque amplo de matizes intermediárias entre cada par das qualidades mostradas. É nessa dinâmica que o colorido humanizado dos movimentos se dá.

Também com base na teoria de Laban, Rengel (2005) descreve as ações básicas de expressividade quanto aos aspectos expressivos da dinâmica de sua fluidez dos movimentos.

> 1 - Torcer sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme, sua qualidade de tempo é sustentada.
>
> 2 - Pressionar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
>
> 3 - Chicotear sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
>
> 4 - Socar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
>
> 5 - Flutuar sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
>
> 6 - Deslizar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
>
> 7 - Pontuar sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.
>
> 8 - Sacudir sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita. (RENGEL, 2005, p. 24).

Vale acrescentar o conceito de cinesfera, que é a esfera dentro da qual todo movimento do corpo humano acontece, em sua relação com o ambiente e com outras cinesferas (RENGEL, 2005). Por exemplo, em um elevador, limitamos os movimentos para não atingirmos outras pessoas. Já em um espaço aberto, temos mais liberdade para aumentar a amplitude dos movimentos. Dessa forma a cinesfera varia de tamanho, conforme a situação.

A teoria de Rudolf Laban exposta pelos citados autores, especialmente em relação às ações primarias, mostra-se um manancial de pesquisa corporal prática para o cantor interessado em ampliar suas condições como intérprete. O curso da professora Rejane Arruda apontou importantes caminhos quanto a este tópico.

5.12 “Política do e”

Rejane Arruda (2015) defende uma “política do e”, em detrimento de uma “política do ou”. Com esta ideia ela procura superar dicotomias. Entendi que, sob esta ótica, torna-se possível conciliar os opostos, aparentemente, inconciliáveis. Para a professora, a “política do e” leva a soluções inusitadas e surpreendentes.

Tenho um depoimento pessoal a este respeito: lembro-me de apresentar

a interpretação de uma música de letra com conteúdo triste e pesado, mas com um instrumental em forma de um samba, curiosamente, alegre. Esta contradição sempre me incomodou, pois tinha duas inclinações emocionais antagônicas e tinha que escolher uma delas apenas. Confesso que sempre me inclinei a um purismo que levava a uma interpretação higienizada, no sentido de escolher um atributo emocional para a interpretação, excluindo o outro. A professora Rejane propôs acolher ambos os afetos, até então, mutuamente excludentes em minha concepção. Isto foi marcante para mim, pois ia de encontro a alguns pressupostos bastante estruturados em meu entendimento de *performance*. Esta solução transgressora de minha estrutura de pensamento me foi salutar e libertadora. Pude acessar uma gama de matizes interpretativos até o momento intangíveis. Abriram-se, assim, novas possibilidades, um novo campo prático e teórico a ser explorado.

5.13 A diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano

Ao argumentar defendendo sua “política do e”, a ministradora do curso explanou, brevemente, sobre a diferença entre o ator stanislaviskiano — mais tradicional e purista, atido ao previsto no texto dramatúrgico — em relação ao brechtiano — capaz de sair do personagem para uma intervenção da pessoa do ator e, a seguir, voltar ao personagem, outra vez.

Temos em D’Avila Júnior (2013) uma diferenciação entre estas duas concepções de interpretação, que se faz bastante esclarecedora.

> Brecht se direciona profundamente para um engajamento social, observando o ato teatral como manifesto, e almejando o despertar de uma sociedade passiva frente às mazelas humanas. Já Stanislavski, dedica sua trajetória ao trabalho do ator e ao processo de criação, priorizando a ética teatral, valorizando a arte como arte. (ibid., p. 4).

Apurei que Stanislavski foi a primeira pessoa a sistematizar o trabalho do ator, isto em razão de que ele era crítico da tradição do teatro que o precedia, para ele calcada em banalidades e exibicionismo — é o que afirma D’Avila Júnior (2013). Como caminho alternativo, Stanislavski focou seu sistema nos aspectos psicológicos. Ele adota a estética realista para conectar seu teatro com os espectadores.

Por sua vez, as ideias de Brecht surgem no contexto da ascensão do nazismo, contestado por ele. Seu teatro faz-se politizado. Brecht propunha um teatro anti-naturalista para provocar um distanciamento entre a representação e o expectador, que não deveria se comover com

a obra, pois a intenção era "distanciar o expectador a fim de possibilitar uma melhor compreensão e racionalidade (ibid., p. 4)" e, assim, propiciar a reflexão crítica. "Brecht [...] estiliza o realismo, para obter de forma direta a reflexão no público (ibid., p. 7)." Ele deixa explícito que a cena que se apresenta é teatro e não a realidade.

Até então, minha concepção de interpretação estava inclinada à uma conduta mais stanislaviskiana, mas a partir do conhecimento da perspectiva brechtiana, pude me sentir mais à vontade para trabalhar uma nova abordagem e aglutinar na interpretação aspectos que antes me pareciam incompatíveis. Com isso, uma interpretação de uma música triste, por exemplo, pode comportar que o intérprete saia daquele papel para reagir empaticamente a uma plateia alegre, o que é mais afim com a realidade das apresentações musicais de muitos cantores consagrados por sua audiência. Neste movimento de entrada e saída do papel proposto pela letra e caráter musical da canção, o cantor alterna sua presença cênica entre interprete a serviço da música com personagem corporificado e, de outra forma, artista, isento do personagem, presente junto ao seu público.

A poética — ou seja, a produção de sentido — de cada um dos modelos interpretativos, quer o de Stanislavski como também o de Brecht, se realiza por estratégias diferentes, mas ambas com sua coerência própria. São duas linhas de ação profícuas a serviço do cantor.

6 | ANÁLISE DOS DADOS

Ao ler cada um dos relatos dos alunos — trabalhos de conclusão entregues ao fim da disciplina Técnicas de Palco, ministrado pela Dra. Rejane Arruda — auferi o número de menções dos conceitos listados na revisão final feita pela professora. O número de menções de cada conceito está expresso na Tabela 1, a seguir.

Declarante	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**Total de menções**
1. Foco de atenção								0
2. *Viewpoints*		X	X	X	X	X		5
3. Substituição		X				X	X	3
4. Dispositivos		X				X		2
5. Partitura corporal	X	X	X	X			X	5
6. Jogo	X			X				2

7. Resolução de problema				X				1
8. Eu presente/eu cênico	X	X		X			X	4
9. Dilatação corporal	X	X		X				3
10. Fala interna		X	X				X	3
11. Ações primarias	X	X	X	X		X	X	6
12. “Política do e”		X		X			X	3
13. Ator Brechtiano/ator Snislaviskiano								0

TABELA 1 – OCORRÊNCIA DOS CONCEITOS NOS RELATOS DOS ALUNOS.

Fonte: elaboração do autor.

O declarante de número 6 falou de torcer e furar, entre outros, mas não mencionou o nome do conceito ações primárias, embora, mais à frente, tenha mencionado movimentos primários. Por conta disso, consideramos como sendo referente ao conceito de ações primárias. Além disso, tal pessoa também usou o termo transferência, dando a entender, no texto, que se referia ao conceito de substituição; decorrente disso, contou-se esta menção como substituição.

Ao ordenar os conceitos conforme o número de menções, observa-se a classificação a seguir, na Tabela 2.

Conceito	Número de menções
1. Ações primarias	6
2. *Viewpoints*	5
3. Partitura corporal	5
4. Eu presente/eu cênico	4
5. Substituição	3
6. “Política do e”	3
7. Fala interna	3
8. Dilatação corporal	3
9. Jogo	2
10. Dispositivos	2
11. Resolução de problema	1
12. Foco de atenção	0
13. Ator Brechtiano/ator Stanislavskiano	0

TABELA 2 – CONCEITOS ORDENADOS PELO NÚMERO DE OCORRÊNCIAS.

Fonte: elaboração do autor.

Na busca de compreender os resultados da tabela acima, observou-se que, tanto o conceito das ações primárias como o dos *viewpoints*, para os quais houveram exercícios práticos mais demorados e específicos, tiveram maior número de menções. Uma das possibilidades de explicação para tal resultado é que as pessoas desta pesquisa estão inclinadas a conhecer os fundamentos mais básicos da *performance* cênica prática. Outra possibilidade de compreensão do fato é que as pessoas falam mais e melhor a respeito do que exercitam. Ambas as hipóteses apontam para a necessidade de vivenciar os conceitos para que eles sejam introjetados e levem a resultados práticos.

Conforme visto na revisão de literatura, o conceito de ações primárias, o mais recorrente nos trabalhos dos alunos, está na base da construção do gestual do intérprete. Por sua vez, o conceito de *viewpoints*, na prática realizada com os alunos do curso, promoveu experiências corporais extracotidianas, possibilitando ampliar o espectro perceptivo, que, com isso, treina a aptidão para a expressividade corporal.

O declarante número 7 reforça que os *viewpoints* “auxiliam o desenvolvimento da interpretação improvisativa.” Por sua vez o declarante de número 6 afirma que o exercício baseado em *viewpoints* “trouxe a questão do pensar os movimentos do corpo, o andar, o grande e o pequeno, o rápido e o lento dentro da *performance*. Achei incrível porque ao mesmo tempo que parece difícil é livre e nos deixa mais organizados quanto à atuação nas apresentações e dominantes sobre o que vamos fazer.” Estes apontamentos indicam o interesse por uma sistematização da improvisação cênica de canções.

Conforme lembra o declarante 1, para trabalhar as ações primárias, “foi proposto que levássemos cada [um de nós] um playback para trabalharmos em sala de aula”. Ele também frisou que é nesta situação que “estamos como cantores-atores”, e, portanto, *performers*. O declarante 2 descreve: “ao longo dos exercícios, foi possível desenhar alguns movimentos: empurrar o chão pisando forte, pegar e largar trocando o microfone de mãos, torcer a mão ao longo da lateral do corpo, furar o ar profundamente para cima, apontar para um lado e olhar para o outro, puxar a mão esmagando até o peito”, denotando seu interesse em aproveitar as ferramentas que a técnica das ações primárias propiciou ao seu trabalho de pesquisa de movimento na interpretação da canção. Mas ele faz uma ressalva: “Percebo, entretanto, que o exercício deve ser repetido para que a fusão dos materiais internos e externos flua naturalmente”. O declarante

3 lembrou que o exercício foi realizado individualmente, sem a interação com outros colegas de palco. Este último segue delineando a continuação do exercício: “Posteriormente, a proposta foi que cada aluno cantasse mentalmente a música que iria apresentar realizando as ações primárias, o que levou a uma organização e, aos poucos, a criação de sequências desses movimentos. Isto resultou em algum propósito mais definido e um personagem, em cada um, começou a se desenhar internamente.” O declarante 6 deu o seguinte depoimento: “Poder enxergar as possibilidades que normalmente não atentamos, que vai dos movimentos primários às texturas, dispositivos, velocidade, espaço, deslocamento, volume, resposta cinestésica, reação à um elemento externo, me esclareceu que tudo deve ser pensando e é um meio de conhecer a si mesmo, testar os limites e usar todas as possibilidades de forma livre para a composição de uma cena, uma *performance* ou um *show* inteiro.”

Ainda com 5 menções, temos o conceito de partitura corporal. O declarante 3 relembra a orientação de dar nomes aos gestos, ou seja, “a marcação de ações, dar apelidos, criação de vocabulários de gestos como uma partitura”. Esta nomeação pessoal, ainda que seja uma mera idiossincrasia, permite fazer a notação, a memorização e a comunicação do movimento a ser executado. Segundo o declarante 1 “a *priori* o ator-cantor desenhou, ou esboçou a idéia [sic] daquilo que quer transmitir. Então, ele sistematiza quadro por quadro; vai nomeando esses movimentos; vai se papropriando [sic] deles; até que este corpo fica *partiturizado* [grifo do autor].” O declarante 7 acredita que “a recorrente prática da partitura auxilia o cantor iniciante no processo de desinibição, sendo um ponto de partida para a gradual inserção de gestuais improvisados”.

É importante observar que as afirmações anteriores tendem a aproximar o conceito de partitura corporal à ideia de roteiro de ações sobre a qual a professora procurou alertar da insuficiência dessa ideia diante da abrangência do conceito, que é maior. Sem negar que se possa nomear os movimentos e associá-los a uma parte específica de uma música, vale ressaltar que o conceito de partitura de ações vai além. Este conceito prioriza a leitura dos estímulos internos e externos — os próprios pensamentos, sentimentos e sensações; o ambiente e as outras pessoas — para, a partir disso, reagir. Não é uma mera execução fria de uma coreografia de ações, mas um treinamento para responder, organicamente, na forma de movimento, àquilo que excita, que afeta. Em suma, mais que uma sequência de ações, é uma sequência de estímulos, que deve sempre estar desperto e sensível para o novo, o inesperado, o

inusitado que se dá no momento da ação cênica.

Quanto à relação eu presente/eu cênico, ela foi citada em 4 diferentes trabalhos dos alunos. O declarante 4 afirma que para lidar com a dificuldade de controlar a emoção faz-se necessária a construção do eu cênico, que, para ele, é uma segunda natureza que possibilita "que a cabeça não fique vazia dando espaço a insegurança à desestabilização em cena". Essa afirmação, embora não esteja plenamente clara, talvez possa estar trazendo implícita a ideia de polarização entre 'eu' e 'personagem', como se o personagem fosse um eu distinto — algo que a professora contesta. Para ela, o eu que sobe em cena ainda é o eu, mas um eu cênico. Ao subir no palco, o eu cotidiano está presente na condição de personagem, em estado de eu cênico. Não é um outro eu, apenas uma outra condição do mesmo eu. Possivelmente, esse equívoco esteja mais evidente na afirmação do declarante 1: "retiro a carga o 'eu' [grifo do autor] presente, ou o intérprete, muitas vezes condicionado à preocupação exacerbada com a técnica pura, pois agora está em cena o performer [sic]." Da forma que está expresso, pode remeter à ideia de retirar o eu presente, para que o *performer* se apresente, o que é contrário à proposta da professora de evitar a dicotomia entre 'eu' e 'personagem'. É salutar sanar esse possível equívoco para que a ideia original, apresentada pela ministradora do curso, se mantenha.

Substituição, "política do e", fala interna e dilatação corporal receberam, cada um, igualmente, três menções. Seguem as análises de cada tópico. Sobre substituição, o declarante 2 descreveu assim o exercício proposto pela professora:

> Organizados em filas, deveríamos formar duplas e interagir e intervir no corpo do colega. Toda ação deveria partir do pressuposto de que aquela pessoa com quem interagíamos se tratava de outra com quem tínhamos alguma afetação. Juntos formamos um novo arranjo de ações, resultante das ações externas do parceiro com quem interagíamos e da substituição mental daquele personagem.

O declarante 6, usando o termo transferência em lugar de substituição, deu o seguinte depoimento:

> Uma das experiências dessa aula que mais me tocou foi a de transferência [ou melhor, substituição], consistiu em pensar no colega como alguém próximo de nós e exercer sobre ele alguma ação sobre seu corpo testar limites e até mesmo a intimidade sobre ele. O que me chamou a atenção foi a ação de um colega sobre uma colega, onde ele a reverenciava com saudações geralmente direcionadas a uma mãe, senti grande

> emoção porque nesse momento sentimos que passamos a manifestar as travas que temos diante do desconforto ou não do toque do outro, percebi a timidez e a tentativa de não passar dos limites impostos por nós mesmos contrariando a proposta de provocar os limites, porque não estamos acostumados a ceder sem saber o que o outro quer, o que me fez refletir sobre o muro que eu mesma construo.

O declarante 7 preferiu comentar o tema da substituição, já mencionando junto o conceito de fala interna: “A técnica da substituição e da fala interna, por exemplo, é muito positiva para formar um arranjo gestual, auxiliando a criação do personagem e a conseqüente [sic] indução de empatia entre cantor e platéia [sic].”

Tocaram no assunto fala interna, também, os declarantes 2 e 3. O declarante 2 afirma:

> Em uma performance [sic], o cantor deve apoiar-se e sustentar-se em frases que não se projetam na cena. Cada elemento externo é situado e equilibrado pela fala interna, tomando uma nova forma no corpo. Desta maneira são construídas ações internas, enquanto se organizam desenhos corporais.

O declarante 3 faz a seguinte citação de arruda: “Existe algo ´dentro` [grifo do autor], que se pode perfeitamente manejar e montar com a ação física: imagens visuais e acústicas (fala interna)” (ARRUDA, 2015, p.182).

Sobre política do “e”, o declarante 2 faz a seguinte citação de um texto da professora:

> a “política do E” implica que o ator pode experimentar modalidades diferentes em arranjos diversos, trazendo uma perspectiva de investigação de poéticas resultantes conforme o arranjo. Percebe-se a existência de um “dentro” confiável que não é a emoção, mas imagens visuais (que Kusnet chama “visualização”) e acústicas (verbo). Estas são passíveis de repetição e compostas com os desenhos corporais: enquadramentos espaço-temporal (“fora”). A função do arranjo implica que a ação física se dá por composição entre dentro e fora. (Arruda, 2015, p.183)

O declarante 4 asseverou que diferentes técnicas podem ser somadas “de modo a possibilitar maior flexibilidade na criação do arranjo cênico”. O declarante 7 aponta que há um certo senso comum de que, na *performance* de uma música, não se deve interpolar caráteres diferentes do caráter dela, no ato da apresentação artística, a título do que ele chama de coerência interpretativa, ou seja, “em uma canção com caráter melancólico jamais seria possível ao cantor idealizar a sua interpretação com gestuais de cunho jubiloso (um sorriso, por exemplo)”. Contrariamente a essa

propensão, o aluno, em conformidade com o aprendido no curso, coloca que expressões de diferentes afetos, na execução cênica de uma canção, "não são mutuamente excludentes para a construção interpretativa do cantor, sendo que podem trabalhar sinergicamente no intuito de enriquecer a interpretação".

A respeito do tema da dilatação corporal, houve apenas a alusão ao conceito, mas sem aprofundamento. A ocorrência deste assunto foi meramente de passagem. O mesmo ocorreu com os conceitos de jogo, dispositivos e resolução de problema. Cada um desses conceitos surgiu em dois trabalhos cada, exceto o último conceito, que só recebeu menção de um aluno. Os temas foco de atenção e ator Brechtiano/ator Stanislavskiano não foram lembrados nos trabalhos.

7 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dados colhidos por esta pesquisa indica que os temas que receberam maior interesse dos alunos do modulo Técnicas de Palco, ministrado pela professora Rejane Arruda, como parte da Especialização em Canto Popular da Alpha Cursos, foram: ações primarias, *viewpoints*, partitura corporal e eu presente/eu cênico, sendo que ações primarias e *viewpoints* foram mais explorados pelos discentes em seus trabalhos finais. Os conceitos de partitura corporal e eu presente/eu cênico tiveram grande interesse também, mas sofreram algumas imprecisões quanto ao rigor, se comparados o conceito original e o expresso nas ideias dos alunos.

Ações primarias e *viewpoints* receberam abordagem bastante práticas no curso. Por sua vez, partitura corporal e eu presente/eu cênico foram abordados conceitualmente. Ao que parece, a abordagem mais prática gera melhores resultados que a abordagem mais conceitual, tanto quanto ao interesse como quanto à precisão da compreensão.

Os conceitos de substituição, "política do e", fala interna e dilatação corporal também receberam relevante atenção, embora ligeiramente menos que os conceitos listados no parágrafo anterior. Cabe destacar, porém, que a expressão dilatação corporal, nas ocasiões em que ocorreu, foi meramente mencionada, sem nenhum desenvolvimento da ideia de maior relevância. Desses todos, apenas substituição recebeu exercícios práticos mais específicos, os demais receberam uma abordagem mais conceitual.

Tratamento similar ao de dilatação corporal, receberam as noções de jogo, dispositivos e resolução de problema, todos apenas expressos no

texto, mas sem elaboração das ideias contidas nos conceitos. Isso pode demonstrar que não houve maior aproveitamento destes temas. Foco de atenção e ator brechtiano/ator stanislavskiano, por não terem sido sequer citados, foram temas que, aparentemente, foram pouco aproveitados.

A disposição dos alunos em se debruçarem sobre alguns conceitos de modo mais substancial e de outros de forma mais indiferente não deixa de ser natural, pois pode estar ligada aos interesses pessoais propriamente, como também ao nível de exposição à ideia e grau de compreensão do conceito. De modo geral, parece que os temas preferidos coincidem com os que receberam maior trabalho prático na forma de exercícios e vivências. Por outro lado, os conceitos mais preteridos receberam menor direcionamento prático e menos trabalhos específicos. As pessoas buscaram mencionar os conceitos que entenderam melhor e que experimentaram mais, de modo objetivo, nas aulas — algo bastante compreensível. Também é esperado que, em qualquer curso, alguns assuntos sejam priorizados, dado o interesse manifesto pela turma, a relevância atribuída pelo professor diante do nível de desenvolvimento dos alunos e o tempo disponível para o trabalho.

Considero que a professora Rejane Arruda foi muito feliz na condução das aulas e pode apresentar um extrato de informações das mais relevantes para a estruturação da proficiência cênica do cantor. Ela foi capaz de tornar significativo e estimulante o processo das aulas, priorizando o essencial. Entendo que as lacunas teóricas, ou mesmo práticas, serão alvo das buscas individuais de cada aluno em suas trajetórias, porém, dado o curso, a partir das informações prévias, com um mínimo de subsídio técnico e científico que os ampare no início do processo.

O conjunto de conceitos trabalhados — passando por foco de atenção, *viewpoints*, substituição, dispositivos, partitura corporal, jogo, resolução de problema, eu presente/eu cênico, dilatação corporal, fala interna, ações primarias, "política do e" e, por fim, a diferença do ator brechtiano e do ator stanislaviskiano — suscitou em mim a vontade de alcançar maior entendimento e experiência nestes nichos do saber. O trabalho da professora Rejane Arruda, com cada um destes elementos, revelou-se um relevante préstimo à minha pesquisa pessoal e informal, que é anterior à científica, hoje em voga, sobre o desempenho cênico de cantores. Espero que a busca que empreendi no referido curso da professora Rejane Arruda e na pesquisa que aqui apresentei possam ser o início de uma série de descobertas de possibilidades novas para mim e para meus alunos de canto. Que da mesma forma seja com meus colegas

de curso, que propagarão, também, estes conhecimentos. Ao leitor deste trabalho, desejo ter colaborado para seu aprofundamento no tema e espero que novos incursões científicas, nestes assuntos, venham para ampliar as informações neste campo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Gerda: **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1983.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Elemento atrapalhador e outros princípios**: a performatividade na poética dramático-realista. Revista Cena, n. 23. 2017.

ARRUDA, Rejane Kasting. **O Ateliê do Ator-encenador**: "Enquadramento", "Incidência" e "Vulnerabilidade" na Poética da Cena. 2014. 234 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Técnicas de palco.** 2018. Aula ministrada no curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Canto Popular da Alpha Cursos. Vitória, 2018.

ARRUDA, Rejane Kasting. **Arranjo e Enquadramento na Política do "E"**: Por Uma Pedagogia do Teatro Híbrida. Urdimento, v.2, n.25, p.176-188, Dezembro, 2015

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucite/Unicamp, 1995.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CHAVES, Camila Rodrigues Vaz; MENCARELLI, Fernando. **Os princípios da antropologia teatral de Eugenio Barba na construção da personagem e a utilização da metodologia do alvo de Declan Donnellan na montagem: Rojas Rosas**. Caderno de Encenação, n. 12, 2014, Escola de Belas Artes, UFMG.

D'AVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo. **Estudo comparativo entre as poéticas de stanislavski e brecht, sob o eixo temático de suas ideologias**. In: JORNADA LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS TEATRAIS, 6, 2013, Blumenal. Anais... Blumenal: Universidade de Blumenau, 2013. p. 13-20.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: BALBIER, E. (Org.). **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nasciemento.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** 1998. 271 f. Dissertação (mestrado em multimeios) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HAGEN, Uta. Técnica para o Ator: **A Arte da Interpretação Ética**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2007.

JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind**: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

PELLEJERO, Eduardo: **Mil Cenários, Perspectivismo e dramatização na obra de Gilles Deleuze**, in Saberes, v. 5, Natal, Agosto, 2010, pp. 78-117.

RAMALDES, Karine. **A Estrutura dos Jogos Teatrais de Viola Spolin**. In: XXV CONFAEB- Congresso da Federação de Arte/Educadores, 2015, Fortaleza. Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil. Fortaleza: IFCE, 2015. v. 25. p. 3014-3026.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Annablume, São Paulo, 2005.

SANDRONI, Clara. **Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no grupo de estudos da voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos.** 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CAPÍTULO 2

INTERPRETAÇÃO ESCLARECIDA DA CANÇÃO “FLOR DE LIS” DE DJAVAN

Patrick do Val
Mestre/Professor

Thomas Davison
Especialista

RESUMO: Nosso objetivo é sugerir ferramentas e análises, com base nas experiências vivenciadas em sala de aula, investigando possibilidades caminhos para que o cantor popular detenha conhecimentos esclarecidos para elaboração de uma *performance.* Neste sentido, dispomos realizar breves análises da canção “Flor-de-Lis”, de Djavan, articulando entre vários aspectos relevantes, na tentativa de correlacionar letra e melodia com a voz e o corpo cênico com base na metodologia criada pelo Prof. Me. Patrick do Val, nomeada de Interpretação Esclarecida da Canção.
PALAVRAS-CHAVE: Canto Popular. Djavan. Interpretação. Performance.

ABSTRACT: Our objective is to suggest tools and analyses, based on the experiences lived in the classroom, investigating possible ways for the popular singer to have clear knowledge for the elaboration of a performance. In this sense, we intend to carry out brief analyzes of the song “Flor-de-Lis”, by Djavan, articulating several relevant aspects, in an attempt to correlate lyrics and melody with the voice and the scenic body based on the methodology created by Prof. Me. Patrick do Val, nominated for Enlightened Interpretation of the Song.
KEYWORDS: Popular song. Djavan. Interpretation. Performance.

1 I INTRODUÇÃO

A construção de uma performance musical deve abranger não apenas os aspectos relacionados ao instrumento e suas técnicas, como também, um eficiente trabalho de pesquisa e composição de expressões corporais e cênicas que irão representar com maior veracidade aquilo que o interprete deseja transmitir em sua apresentação. No universo do canto popular, isso é ainda mais crucial devido ao papel que o cantor exerce ao interpretar uma canção e tomar pra si a responsabilidade de transmitir ideias, sentimentos, significados ao público.

Esse argumento foi apresentado durante uma das primeiras aulas da disciplina de Canto Popular na Faculdade de Música do Espirito Santo, FAMES, no ano de 2018, ministrada pelo Prof. Me. Patrick Ribeiro do

Val. Sua proposta era que fosse escolhida uma única canção dentre o repertório do primeiro semestre para que ela fosse submetida a uma série de pesquisas que seriam solicitadas por ele durante todo o curso, culminando na realização de um artigo ou trabalho de conclusão de curso.

Afim de aprofundar conhecimentos suficientes, as investigações realizadas permitiriam maior esclarecimento, possibilitando inúmeras alternativas para a construção de uma *performance* musical e cênica. Deste modo, escolha feita foi pela canção "Flor de Lis", de Djavan.

Foi durante esse processo de descobertas e pesquisas que, várias problematizações começaram a emergir. E após alguns anos de intensa investigação, surgiu a pergunta que dá sentido a essa pesquisa: quais elementos são necessários para compor a elaboração da *performance* musical e cênica do cantor popular e como inter-relacioná-los?

Responder à questão principal desta pesquisa se faz necessário para que o cantor popular consiga elaborar um programa de construção de *performances,* que possibilite a maior exploração de suas ideias e intenções. Sabemos que a interpretação é extremamente pessoal e variável, ou seja, cada indivíduo por conta de suas experiências e/ou formação socioculturais, entre outros fatores, irá compor gestos e nuances diferentes em sua interpretação. No entanto, para uma melhor expressividade em sua *performance*, o cantor popular deve refletir sobre quais conceitos são pertinentes à mensagem que deseja transmitir.

Nosso objetivo é sugerir ferramentas e análises, com base nas experiências vivenciadas em sala de aula, investigando possibilidades caminhos para que o cantor popular detenha conhecimentos esclarecidos para elaboração de uma *performance.* Neste sentido, dispomos realizar breves análises da canção "Flor-de-Lis", de Djavan, articulando entre vários aspectos relevantes, na tentativa de correlacionar letra e melodia com a voz e o corpo cênico. Com base na terminologia criada por Val, iremos chamar esse conceito de Interpretação Esclarecida da Canção, sobre a qual discorreremos melhor ao longo do texto.

Para alcançar tal resultado, pretendemos seguir as seguintes etapas: 1) Realizar uma entrevista com o autor do conceito base para esse projeto, Me. Prof. Patrick Riberio do Val, afim de esclarecer sua tese; 2) Apontar a metodologia a ser aplicada nessa pesquisa; 3) Explicar o motivo da escolha da canção a ser analisada; 4) Pesquisar sobre a biografia do compositor da canção; 5) Averiguar sobre o contexto histórico em que se insere a composição e se há registros do autor sobre sua construção; 6) Desenvolver análises de forma breve e sucinta pertinentes a pesquisa

para construção da referida canção: a) Analisar sua forma poética através do método de escanção; b) Examinar a escrita melódica da canção; c) Apresentar conceitos relacionados a construção harmônica; d) Sondar sobre aspectos no âmbito psicológico; e) Discorrer sobre as características peculiares da canção com base no conceito da semiótica; 7) Revisar literaturas sobre a construção de expressões vocal e cênica; 8) Relatar experiências dentro de sala de aula durante o processo de pesquisa sob a perspectiva aluno x professor.

2 | REFERÊNCIAL TEÓRICO

O conceito de Interpretação Esclarecida da Canção (IEC) é defendido pelo professor Patrick do Val com base em sua vivência em salas de aulas no ensino do Canto Popular na Faculdade de Música do Espirito Santo, FAMES, na capital Vitória.

Tendo em vista que sua tese, na qual serão abordados conteúdos mencionados ainda não foi publicada, esse conceito será esclarecido por meio de entrevista e citações orais. Segundo Santos (2000) o uso de citações orais faz "referência a trechos de palestras, aulas, conferências. É a transcrição, de forma direta ou indireta, de um texto não escrito. A fidelidade do que foi dito é essencial, bem como a correta referenciação" (SANTOS, 2000, p. 94). França (2000) também acrescenta:

> o objetivo de qualquer citação é permitir sua comprovação ou aprofundamento no tema pelo leitor [...], é necessário citar a fonte [...] possibilitando dessa forma que qualquer pessoa possa percorrer o mesmo caminho (FRANÇA, 2000, p. 113).

Outro conceito aplicado será o de "Gestos Vocais", defendido por Piccolo (2006), em que ela traz ferramentas concisas para a elaboração de um sistema de mapeamento e nomeação de efeitos vocais usados por cantores populares brasileiros. Recorreremos também a pesquisadora Vianna (2012), que se aprofundou na metodologia de ensino usada pela pedagoga e artista Francesca Della Monica, que traz o "Gesto Vocal" como um dos elementos aplicados em suas aulas.

Referente ao trabalho cênico do artista, iremos dialogar entre os pesquisadores Madureira (2020) e Souza (2012), no qual ambos abordam técnicas cênicas usadas para atores em palco, mas que, no entanto, podem ser convergidas para o cantor interprete.

As demais análises e conceitos já mencionados, alguns teóricos serão as principais fontes de pesquisa, além entre outros que possam dialogar entre si. São eles: para poética, Goldstein (1989); para melódica,

Tatit (2013); para harmônica, Chediak (1986); para psicológica, Teixeira (1989); para semiótica, Barros (2003).

Ressaltamos que não há nenhuma pretensão em realizar um estudo aprofundado nas áreas mencionadas. Em todos os temas abordados, há incontáveis possibilidades de aprofundamento, que vão além das dimensões deste trabalho de conclusão de curso, como menciona Val (2021):

> Em todas essas análises, nada tem um tamanho ou que estejamos buscando algo objetivamente específico. Na verdade, ao longo de feitura de uma análise você busca por "pistas" que abram a sua visão e o seu panorama a respeito daquela canção ou daquela obra em si, o que torna essa pesquisa muito ampla e de certa forma infinita. (VAL, 2021, anexo I, p.57)

Assim sendo, neste trabalho apontaremos algumas direções analíticas, aplicadas à canção escolhida. Outros aprofundamentos maiores ficarão para pesquisas posteriores.

3 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para que o conceito da IEC pudesse ser abordado e esclarecido nessa pesquisa, foram enviadas as seguintes perguntas ao professor: "Como surgiu a ideia da Interpretação Esclarecida da Canção e como você a conceitua? "Discorra brevemente sobre o que pretende ao analisar cada tópico da IEC". "Conte sobre a aplicação dessa metodologia em suas aulas práticas." As respostas foram coletadas através de áudio e posteriormente transcritas para que pudéssemos autenticar este documento.[1]

Outro procedimento realizado foi a aplicação da metodologia defendida por Piccolo (2006) em que realiza um mapeamento de "gestos vocais" em cantores populares. Para a realização nesta pesquisa, iremos tomar por referência a primeira gravação feita em estúdio por Djavan desta canção em seu cd "A voz, o violão e música de Djavan", no ano de 1976. Seguidamente, realizamos as seguintes etapas: isolamento[2] da voz do cantor; divisão da canção por blocos em frases; uso de ferramentas de edição[3] para diminuição da velocidade dos trechos; cortes de partes especificas da voz. Essas etapas foram essenciais tanto para garantir uma melhor experiência e percepção auditiva por parte do ouvinte, como para a realização da análise com maior exatidão. Os trechos citados nesse

1 Os materiais coletados estão anexos a este artigo.

2 Disponível em: vocalremover.org

3 Software de áudio utilizado: Audacity

documento estão anexados em link para audição e conferência do leitor.

Com base em Prodanov e Freitas (2013) classificaremos este trabalho científico. Do ponto de vista da sua natureza, ele é do tipo Aplicado, visto que elenca ferramentas para a composição da interpretação do cantor. Quanto à forma de abordagem do problema, o estudo é do tipo Qualitativo, visto que se interessa pelo detalhe das informações elencadas para a solução do problema a que se propõe. Sobre seus objetivos a investigação é Exploratória, uma vez que visa encontrar e revelar ideias afins com a problemática a que se destina — a otimização da performance do cantor popular. Relativo aos procedimentos que adota, a pesquisa é Bibliográfica, pois colhe e revisa informações em material já publicado.

4 | REVISÃO DE LITERATURA

A abordagem sobre técnicas usadas no canto popular ainda traz motivos de muitas divergências entre os pesquisadores da área. Faz-se notar que é muito difícil um consenso geral sobre suas definições e conceitos desses procedimentos. Piccolo (2006) descreve esse cenário:

> Não há um consenso sobre resultados sonoros almejados nem exatamente quantas escolas europeias existem e o que elas representam. O que temos, no ensino do canto popular ou lírico, são adaptações de uma técnica importada, que por sua vez também parece estar longe de um consenso. Os cantores ensinam como aprendem e, de acordo com suas referências estéticas e o seu gosto pessoal, criam seu próprio método de ensino. (PICCOLO, 2006, p.46)

Uma dessas abordagens diz respeito ao conceito da criação e elaboração de uma *performance* musical e cênica onde o cantor pode estar, muitas vezes, completamente envolvido na canção interpretada, de forma corporal e expressiva, não apenas expondo suas aptidões vocais. Maheirie (2003) afirma:

> O sujeito consegue apreender um objeto “novo” ou um “antigo” de uma maneira nova, já que ressignifica este objeto a partir da situação na qual se encontra. Percepção, imaginação e reflexão espontânea constituem este processo, porque toda emoção visa produzir um mundo mágico, um mundo imaginário, no qual o corpo se transforma num meio de “encantamento” deste mundo. (MAHEIRIE, 2003, p.149)

Ao se deparar com uma canção, o cantor deve refletir sobre quais são os seus aspectos mais significativos para que a construção da sua interpretação seja a mais adequada e consiga transmitir ao público com total veracidade aquilo que ele pretende apontar. Este exercício, o da

imaginação, segundo Linda Wise (2014), é fundamental para que haja conexão entre interprete e canção. Ela declara que "cantar é imaginar, é perguntar qual o seu lugar dentro da canção, é fazer possibilidades na percepção da voz na *performance".* (COZZA, 2019, p. 26). A partir da escolha do repertório podemos nos comunicar livremente através da canção e ter autonomia para adequar e compor os gestos vocais e corporais pertinentes àquilo que estamos pretendendo transmitir. É o que Cozza (2019) conceitua:

> Outra regra fundamental, é a intrínseca relação corpo/voz onde há de se perceber como o corpo reage ao cantar e quais gestos precisam estar a serviço da emoção do intérprete (COZZA, 2019, p. 22).

E ainda:

> Assim, não parece equivocado supor que um intérprete, ao cantar, sugere sua versão da música, no momento exato do canto, momento de instanciação da subjetividade e, neste ponto, fica plausível considerá-lo um coautor da canção. Assim, o cantor, que ao entoar uma canção a modifica, assume, também, a (com)posição. (SANTOS; PALLADINO, 2019, p.05)

Sendo assim, é essencial que análises performáticas sejam realizadas por pesquisadores afim de apresentar de forma clara, quais efeitos ou técnicas foram usadas por determinado cantor(a), visando assim o compartilhamento dessas informações para melhor elucidação dos conteúdos. Sobre isso, Moreira (2002) resolve:

> Analisar é compreender uma obra musical. Perceber o processo composicional. Mapear o caminho trilhado pelo compositor ao modelar sua obra e definir as funções de determinado material e técnicas na criação (...) Uma análise deve sempre atingir uma conclusão que sintetize a idéia [sic] musicalmente expressa, porque todo conhecimento efetivo adquirido pelo estudo analítico de uma obra está baseado "em princípios de fragmentação/desconstrução e novas sínteses/reconstrução. (MOREIRA, 2002, p.19).

5 | INTEPRETAÇÃO ESCLARECIDA DA CANÇÃO

Durante os anos que fui seu aluno, este conceito norteou as nossas práticas voltadas para técnica vocal e interpretativa, assim também como os estudos realizados para a elaboração dos repertórios. A Interpretação Esclarecida da Canção, se trata de uma metodologia ainda em construção, que reúne diversos elementos capazes de oferecer ao cantor, base e

coerência para a construção de sua performance de determinada canção, como conceitua Val (2021):

> Eu posso dizer que Interpretação Esclarecida da Canção seja todo o conjunto de ferramentas que possa se agregar no intuito de permitir a observação e análise dos fenômenos que envolvem a interpretação do artista, cantor ou intérprete. Esse conjunto de ferramentas de análise serve, sinergicamente, para construção da *performance*, em sua forma gestual, vocal, corporal e expressiva. Também correlacionado a conceitos estéticos, padrões visuais, sonoros e toda uma gama de informações possíveis que possam ser aglutinadas para compor melhor essa interpretação. Acredito que é esse conjunto que torna possível plasmar e compor, no sentido composicional mesmo, a interpretação de um cantor. (VAL, 2021, anexo I, p.57)

Quando questionado em relação a construção dessa metodologia, Val (2021) explica que ela aconteceu de forma orgânica, na medida em que as demandas, inclusive pessoais, foram se manifestando:

> Ela não surgiu, se é que você me entende. Ela não apareceu de uma hora para outra. Ela foi uma construção de anos em que fui desenvolvendo, na realidade, algo para mim mesmo. Foram uma série de ferramentas que me ajudaram a me compreender e a me desenvolver como artista e intérprete, porque eu carecia dessas coisas e a única forma que eu tinha de superar algumas deficiências e lacunas foi correndo atrás de informações. Tais informações foram montando, constituindo algo que poderia ser útil também para outras pessoas. E à medida que eu fui lecionando, fui aplicando e desenvolvendo estes conceitos, isso foi se sistematizando cada vez mais e com melhorias. Isso está em construção, ainda é um processo. Mas que já permite, talvez, cristalizar algumas ideias que possam ser melhor observadas. (VAL, 2021, anexo I, p.56)

Por ser uma metodologia composta por diversos elementos distintos, mas que se somam, Val (2021) buscou incorporar em sua própria vivência e formação musical estas ferramentas:

> Cada elemento que eu trabalho na Interpretação Esclarecida da Canção surgiu de uma forma diferente. A parte vocal vem de uma obsessão que eu tenho por ler sobre voz, sobre a parte fisiológica e técnica. [...] A parte cênica vem de uma completa ineficiência de minha parte que precisei sanar [...] precisei me aprimorar minimamente nesse conteúdo para trabalhar o canto para atores e a musicalização para dançarinos. [...] A parte teórica da música vem da minha trajetória acadêmica propriamente. Algumas coisas relacionadas a história e contexto musical vem das minhas leituras e também das minhas vivências como professor e profissional da música

> mesmo. [...] Então, assim, foi se constituindo a Interpretação Escrita da Canção. (VAL, 2021, anexo I, p.57)

Assim como eu, os demais alunos de Val (2021) que cursam a disciplina de Canto Popular na FAMES, são encaminhados para essa mesma proposta. Contudo, a aplicação desses elementos é oferecida de acordo com as demandas e necessidades especificas de cada um, contando com o seu direcionamento, como ressalta:

> Dessa forma, durante as aulas os próprios alunos vão trazendo demandas e a gente vai observando também o que poderíamos reforçar e até propor para o aluno, sempre respeitando a construção que ele mesmo faz da sua própria identidade artística. Aos poucos vamos acrescentando informações que possam corroborar com esse processo de construção. Acontece basicamente dessa forma: bastante dialógico com aluno e em cima das demandas que aparecem e na dimensão que é possível naquele momento. (VAL, 2021, anexo I, p.60)

Ao longo desta pesquisa, iremos apontar outros elementos da IEC, sempre buscando esclarecer cada ponto de investigação preconizado por Val (2021).

6 I SOBRE O COMPOSITOR, DJAVAN

Um dos aspectos relevantes para a aplicação da IEC, diz respeito a conhecer a identidade e origens do compositor da obra a ser analisada para uma melhor compreensão dos elementos utilizados por ele. Como explica Val (2021), a IEC está buscando "pistas, elementos que se somam e se interagem mutuamente." A fim de "expandir a nossa compreensão a respeito do nosso fazer enquanto intérpretes." Iniciando essa "busca", a seguir, relataremos um breve resumo da trajetória do compositor extraído de sua biografia oficial[4]:

Nascido em 27 de janeiro de 1949, Djavan Caetano Viana nasceu numa família humilde em Maceió. Aos seus 12 anos de idade, aprende a tocar sozinho o violão utilizando as cifras contidas nas revistas do jornaleiro. Aos 18, começa a trabalhar em bailes da cidade animando as festas da região e sente a necessidade de se aprimorar no meio musical. Aos 23 anos, vai para o Rio de Janeiro *"tentar a sorte"* no meio artístico e passa a trabalhar a princípio como "Crooner"[5].

---

4 Disponível em: https://djavan.com.br/biografia/ acessado dia 11 de Novembro de 2021.

5 Nome usado para designar um cantor que canta todos ou vários gêneros musicais, e que, normalmente, dá preferência para músicas da atualidade, que estão na moda. São muito contratados para animar festas de aniversário, baladas, entre outros.

Foi então que ele conhece João Melo, produtor da Som Livre na época, que o leva para TV Globo e passa a cantar as trilhas sonoras das novelas da emissora. Em três anos neste trabalho durante as suas horas vagas, Djavan compõe mais de 60 músicas de estilos variados, onde uma delas – "Fato Consumado", ganha o segundo lugar no Festival Abertura, na TV Globo em 1975.

Recentemente, em 2013, numa entrevista concedida a repórter Sarah Oliveira ao programa *"Viva Voz"* para o canal de TV GNT, filiado a Rede Globo[6], Djavan foi indagado a despeito da relevância e papel que as suas músicas tem exercido no decorrer destes anos de carreira no cotidiano das pessoas que apreciam o seu trabalho:

> A música tem uma função muito múltipla, né? Ela revela, ela acalma, ela aflora na pessoa sensações escondidas e acalenta o amor. Acalenta o sentimento ou o desamor, enfim. A música é o fundo da vida. (DJAVAN, 2013, informação verbal)

Outro imaginário recorrente entre seus admiradores está, além da construção harmônica e melódica de suas composições devida as complexidades existentes, mas também na inspiração ou contexto histórico que está vivenciando para a elaboração de suas letras. Sobre este assunto, esclarece na mesma entrevista:

> Você já imaginou se o compositor só for compor quando tiver apaixonado ou só quando tiver sofrendo? Eu podia até criar uma explicação romântica ou coisa assim, mas não existe. Eu sou profissional da música, entendeu? A música é minha profissão. Eu sou compositor. Não querendo vulgarizar o ato de compor, por que não é fácil, não é sempre que você consegue. Também não vou aqui querer enfeitar um negócio que não precisa. A composição é um trabalho como outro qualquer: você precisa fazer, você precisa desempenhar esse trabalho. "Rala, rala, rala" até chegar o negócio. (DJAVAN, 2013, informação verbal)

Seu primeiro disco "A voz, o violão e a música de Djavan (1976)" é uma incrível parceria com produtor musical Aloysio de Oliveira (o mesmo de Carmen Miranda e Tom Jobim). Seria o início de uma longa discografia que o colocaria como um dos mais influentes e importantes artistas da música brasileira. É neste primeiro CD, "A voz, o violão e a música de Djavan" que se encontra uma das canções mais relevantes de seu trabalho – "Flor de Lis", peça de estudo desse artigo.

6 Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pz8qPFboCm8 acessado em 11 de novembro de 2021

7 | PORQUE “FLOR DE LIS”?

Toda escolha de uma canção ou repertório vem precedida de uma série de elementos que permeiam o músico. Desde aspectos socioculturais aos quais está ligado, como em particularidades estéticas, gêneros musicais, conceitos, etc. No entanto, boa parte dessa escolha se apoia principalmente em referências musicais já consolidadas em sua trajetória musical e aos compositores parceiros que trazem, também, sua colaboração, configurando a concepção autoral. Outro aspecto importante nessa escolha está na identificação e assimilação com a canção para conseguir expressar todas as matizes expressivas existentes na obra, de forma pura e genuína. Assim como defende Santos e Palladino (2019):

> o intérprete não é um repetidor de estruturas musicais definidas em partitura, mas sim, um tradutor, um criador que ilumina a obra do compositor. Alguém capaz de expressar conteúdos que não estão grafados em partitura. Mais do que isto, alguém capaz de abrir novos espaços de elaboração da canção, colocar uma lupa sobre a palavra parceira da melodia iluminando signos, gerando novos significados. (SANTOS e PALLADINO, 2019, p.04)

Foi durante a escolha do repertório semestral, que ao depararmos com a canção “Flor de Lis”, percebemos as riquezas e as possíveis quantidades de significados e símbolos contidos na canção. E que, ao longo das pesquisas, poderíamos aplicar a metodologia do IEC de forma sistematizada e conceber esse artigo.

Além do próprio título da canção que já nos traz questões importantes a serem investigadas, outro fator que trouxe provocação para a pesquisa se trata dos boatos em torno do contexto histórico em que a obra foi escrita. Um exemplo foi que no ano de 2011 circulou nas redes sociais e blogs a seguinte estória:

> Djavan teve uma mulher chamada Maria, os dois teriam uma filha que se chamaria Margarida, mas sua mulher teve um problema na hora do parto e ele teria que optar por sua mulher ou por sua filha…Ele pediu ao médico que fizesse tudo que pudesse para salvar as duas, mas o destino foi duro e a mulher e a filha faleceram no parto. Agora é possível ‘sentir’ a letra da música. Conhecendo esta breve história passamos a ouvir a música sob novo contexto, entendendo como a dor pode ser transformada em poema e arte. (CANTO E ENCANTO, 2011, Online)[7]

Esse boato ganhou força, dado o trecho “*e o meu jardim da vida*

7 Texto disponível em: https://rz36.wordpress.com/2011/08/01/historia-da-musica-flor-de-lis/. Acessado dia 30 de novembro de 2021.

ressecou, morreu. Do pé que plantou Maria, nem margarida nasceu”. O próprio Djavan veio a esclarecer esse fato:[8]

> Eu nunca tive por essa música, a impressão de tristeza, sabe? Embora fale de um grande amor que não aconteceu. É uma música que conta uma história de maneira leve e a conclusão é isso: ele não está se lamentando, mas sim, concluindo uma história que ele acabou de contar (DJAVAN, 2013, informação verbal)

Sobre os boatos, ele complementa:

> Isso nunca aconteceu. É a enésima vez que estou falando que nunca aconteceu nada disso. Essa música nem mesmo fala de uma experiência pessoal. (DJAVAN, 2013, informação verbal)

Apesar das declarações de Djavan, ainda hoje a repercussão enganosa da história continua gerando muitos equívocos por parte dos apreciadores dessa canção, o que deturpa completamente o seu enredo e propósito. Por não se tratar de uma experiência drástica, como a morte física de alguém, mas sim de algo mais trivial, um rompimento de um relacionamento amoroso, a propagação dessa falsa versão deturpa a essência da canção.

8 | DESENVOLVIMENTO

A partir desse momento, iremos desenvolver as análises preconizadas por Val (2021) para a aplicação da IEC na canção “Flor de Lis”.

8.1 Análise poética

Nesta sessão, investigaremos a escrita da canção, buscando (caso haja) elementos que possam nos trazer algum entendimento do ponto de vista da sua poesia, assim como Val explica, ao ser questionado sobre o que se pretende alcançar neste tipo de pesquisa:

> Na análise poética, você pode encontrar, por exemplo, que o autor ou intérprete escreve/canta “passarim” ao invés de “passarinho”. A busca é tentar compreender o que ele está querendo dizer ali na música com essa expressão. Foi uma adequação do tempo? Uma questão rítmica? Ou foi uma aproximação de uma coloquialidade que o artista quer buscar? Tudo isso pode dar direções para uma interpretação. Como é que você vai se adequar a essa sugestão que é dada pelo compositor? Como é que você faz isso ter sentido dentro da sua *performance?* O que você pode entender dessas intencionalidades partindo do pressuposto que isso tem riqueza de sentido? Isso traz algum viés de sentido para

8 Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pz8qPFboCm8. Acessado em 11 de novembro de 2021

performance. (VAL, 2021, anexo I, p.57)

Essa adequação mencionada por Val (2021) também é referida por Piccolo (2015) como "fonema alterado", em sua tese a respeito dos gestos vocais empregados por cantores populares brasileiros. Ela declara que este ajustamento das palavras ou sílabas em uma canção "refere-se à pronúncia do fonema. Pode ocorrer com uma alteração ou uma oclusão das vogais, numa tentativa de aproximar a pronúncia cantada àquela utilizada na voz falada coloquial." Aplicando essa teoria em "Flor de Lis", observamos três momentos em que o autor se apropria desse gesto vocal:

A) "*Eu sei que o erro aconteceu*", para "*Eu sei quioerroa-conteceu*"

B) "*E o destino não quis*", para "*Iodist-no não quis*"

C) "*Ressecou ou morreu*", para "Ressecôo morreu"

Outro ponto de análise poética está na especulação a fim de outras informações, como presença de rimas, o formato de uma métrica específica e se existe rigor nisso, problemas de prosódia, ou vocabulário empregado (VAL, 2021, p.02). Para esta análise, recorreremos ao método de contagem de sílabas poéticas que compõem um poema. Denominado de escanção, por Goldstein (1941), podemos classificar a forma do poema assim como conferir a métrica empregada. Assim como ele define:

> Para verificar a métrica do poema, vamos fazer a escansão[...] Escandir significa dividir os versos em sílabas poéticas. Note que nem sempre as silabas poéticas correspondem às silabas gramaticais. O leitor-ouvinte pode juntar (ou separar) silabas, quando houver encontro de vogais, de acordo com a melodia do verso. O ouvido de cada um vai indicar como proceder (GOLDSTEIN, 1941, p.21).

Após realizar a escanção e aplicação dessa metodologia, constata-se que, em "Flor de Lis": o poema (composição escrita) apresenta 16 *(dezesseis)* versos divididos em 04 *(quatro)* estrofes, formando assim uma "Nona", que é a disposição de 09 versos dentro de uma estrofe. Sobre sua forma, podemos verificar que a métrica utilizada pelo autor é a de "Verso Livre", também chamado de versos irregulares ou heterométricos. A principal característica deste seguimento é não seguir um padrão de métrica definido, ou seja, não obedece às formas fixas.

FLOR DE LIS

Djavan

A1

Valei-me, Deus
É o fim do nosso amor
Perdoa, por favor
Eu sei que o erro aconteceu
Mas não sei o que fez
Tudo mudar de vez
Onde foi que eu errei?
Eu só sei que amei
Que amei, que amei, que amei

A2

Será, talvez
Que minha ilusão
Foi dar meu coração
Com toda força
Pra essa moça me fazer feliz
E o destino não quis
Me ver como raiz
De uma flor de lis

B

E foi assim que eu vi
Nosso amor na poeira, poeira
Morto na beleza fria de Maria

C

E o meu jardim da vida
Ressecou, morreu
Do pé que brotou Maria
Nem margarida nasceu
E o meu jardim da vida
Ressecou, morreu
Do pé que brotou Maria
Nem margarida nasceu

Fig. 01 - Imagem referente à sua Estrutura em "Forma-Canção" - AABC.

Referente a sua estrutura, apresenta a "Forma-Canção" (AABC), na seguinte sequência: A1, A2, B, C, A1, A2, B, C. Assim, observamos a intencionalidade do autor em buscar reflexões sobre a narrativa do tema apresentado. Ao iniciar a canção, onde é narrado imediatamente o termino de um relacionamento (A1), seguido pela busca de explicações para tal acontecimento (A2), a conformidade (B) e a conclusão (C), demonstra a busca pelo detalhamento e clareza em sua narrativa, onde há início meio e fim.

Um fator preponderante para a realização deste tipo de análise está numa maior percepção do poema como arte, onde leitura e ritmo estão associados diretamente desta forma:

> Uma análise de texto ilustrará a correlação entre o ritmo e os demais aspectos do poema. O objetivo é que se passe a ler o poema com os olhos e os ouvidos, isto é, como uma organização visual e sonora. O leitor comum perceberá o ritmo poético isolado do significado, enquanto o leitor atento, treinado a ouvir, poderá captar o poema, o ritmo e o significado como uma unidade indissolúvel. (GOLDSTEIN, 1941, p.19).

Importante destacar que os textos poéticos que apresentam os versos livres como métrica, são aqueles que apresentam maior estética musical, como também pretendem indicar algo mais moderno devido a

ausência de rimas sequenciais. Isso pode nos apontar, dentro do contexto dessa canção, que a opção pela “liberdade” nas palavras, evidenciam a auto reflexão e buscas por respostas apresentadas em seu enredo. Isso, pode influenciar diretamente nas escolhas feitas pelo intérprete, no âmbito estético vocal e cênico da sua *performance*.

8.2 Análise melódica e harmônica

Para a formulação desse tipo de análise, se faz necessário conceber a trajetória melódica, as tensões harmônicas e o uso de hierarquias de graus utilizados pelo o interprete/compositor. É a observação desses traços específicos que propicia extrair informações relevantes, como defende Val (2021):

> Nas análises harmônica e melódica, podemos observar algo como: quando ele inseriu aquela nota alterada naquele trecho, qual foi sua intenção? O que significa o uso daquela nota da escala de Blues e o que isso traz de enriquecimento àquela canção dentro desse contexto? Ele usou algum acorde de empréstimo modal? Talvez o uso de alguma cadência em determinada parte em que a letra acentua essa ideia e ambos se complementam. Isso pode me dar suporte para eu pensar na minha interpretação? Isso me traz algum elemento que possa me indicar algo ou justifica a minha escolha estética nessa canção? (VAL, 2021, anexo I, p.58)

Começaremos pela análise melódica expondo algumas especulações encontradas que podem trazer maior clareza para a construção performática. Ou seja, algumas estruturas melódicas serão observadas dado o seu grau de relevância para uma afirmativa entre o gênero musical, letra e melodia.

Ex. 01 – Uso de cadência decrescente, dos graus V, III e I.

No início, a construção melódica se mostra linear com pouca expressividade, sem alternância e com poucos saltos de graus. Usando a cadência decrescente (graus V, III e I), ao cantar: *“É o fim do nosso amor. Perdoa, por favor”* nos remete ao conformismo dado ao equilíbrio entre as notas apresentadas e a letra.

Ex. 02 – Uso de cadência crescente e elevação de notas.

Ainda utilizando a cadência, começa-se uma variação transitória para os compassos seguintes, que apresentam também pouca variação nos graus, porém, agora de forma crescente, criando a sensação de elevação, como que se o "personagem" da canção estivesse em busca de uma resposta, o que corrobora com a escrita: *"Mas não sei o que fez, tudo mudar de vez. Onde foi que eu errei? "* Após uma ascensão melódica nos compassos que se seguem - "...*E o destino não quis, me ver como raiz de uma flor de lis..."* o autor discorre sobre questionamentos e possíveis causas deste relacionamento ter chegado ao fim.

Ex. 03 – Declínio Melódico e elevação súbita.

Neste ponto, observamos um declínio melódico, retornando ao estado inicial da canção que nos remetia ao conformismo: "*E foi assim que eu vi nosso amor na poeira"*.

Ex. 03 – Declínio Melódico e elevação súbita.

Chegando no refrão principal, notamos a utilização de notas agudas e constantes, transmitindo alegria e contentamento. Fugindo completamente, do tom ameno inicial da canção. Neste ponto, observamos uma dualidade entre o arranjo melódico e a escrita, pois não há anuência entre ambos - *"E o meu jardim da vida ressecou, morreu. Do pé que brotou Maria, nem margarida nasceu.".* Neste aspecto, TATIT (2003) recorre a sentimentos que possam contribuir para uma expressividade na canção:

> A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, contabiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo interprete. (TATIT, 2003, p.09)

Supondo que o autor esteja usando a narrativa real de um caso amoroso entre duas pessoas, onde os sentimentos apresentados foram superados por ambos os personagens, podemos observar através dessas análises que a construção melódica traz veracidade àquilo que o autor afirma: "ele não está se lamentando, mas sim, concluindo uma história que ele acabou de contar".

Ao adentramos na análise harmônica, devemos salientar que Djavan, apesar de não ter a sua formação oriunda de uma academia formal, apresenta em suas composições uma grande inventividade no uso dos acordes, exibindo uma grande complexidade harmônica com exatidão. Nesta composição, a tonalidade escolhida pelo compositor foi Dó maior. No entanto, ao longo da construção harmônica percebemos uma complexa variação de tonalidades, uso do AEM (Acorde de Empréstimo Modal) e o emprego de II cadencial em vários trechos.

No decorrer desta análise, iremos notar o total domínio do autor ao utilizar estes movimentos para dar conotação as suas palavras e assim ratificar os sentimentos presentes na obra. Iniciamos esta análise, apresentando no quadro abaixo, os acordes utilizados:

Ex. 05 - CHEDIACK, Almir. Songbook - Djavan, música “Flor de Lis”, p. 81-82.

Como dito previamente, na obra analisada encontramos uma característica bem peculiar: o uso do chamado II cadencial (um dos tipos de progressão harmônica). No livro *“Harmonia & Improvisação”,* Almir Chediak explica:

> A cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se de pelo menos dois acordes de diferentes funções. É através da cadência que se define uma tonalidade, já que dois acordes de diferentes funções encerram quase todas as notas de uma tonalidade. (CHEDIAK, 1986, p.108)

Sobre o uso da II cadencial:

> A cadência harmônica autêntica é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica IV-V7-I ou IIm-V7-I. Nesta última o IIm é parte da cadencia, daí o nome II cadencial. IIm-V7-I é de uso constante em música popular. (CHEDIAK, 1986, p.100)

Quando o movimento de II cadencial é utilizado, existe a intenção de chamar a atenção para o acorde de resolução, criando assim, uma grande expectativa pelo que virá. Debruçados sobre as informações apresentadas, faremos a análise de alguns trechos da obra onde encontramos relevância e certa intencionalidade no uso dos acordes em detrimento dos versos.

Ex. 06 - uso de II cadencial – [Bm7(b5) / E7(b13) / Am7(9)].

Na sequência apresentada, vemos o primeiro uso de II cadencial – [*Bm7(b5) / E7(b13) / Am7(9)].* Este primeiro, por ser um acorde meio diminuto, causa no ouvinte tensão e uma leve sensação de angustia justamente no verso que se declara: *"...fim do nosso amor.*

/ Gm7 / C7(9) / F#m7(b5) / B7(b9) / Bb7M
Eu sei que o erro aconteceu Mas não sei o que fez Tudo mudar

Ex. 07 - constrói a intenção de um II cadencial *[Gm7 / C7(9) / F#m7(b5.*

Seguindo, observamos que o compositor vem construindo seu arranjo dentro do campo harmônico proposto, utilizando de alguns empréstimos modais. No compasso destacado acima, novamente se constrói a intenção de um II cadencial *[Gm7 / C7(9) / F#m7(b5)],* porém sua resolução não é previsível. Ao terminar este movimento com o acorde *F#m7(b5)*, há o início de outro II cadencial, porém sem haver uma conclusão no acorde esperado. Neste trecho, o autor diz: "... o erro aconteceu. Mas não sei o que fez, tudo mudar de vez...". Assim como as não previsões e conclusões de acordes, em paralelo com a letra, vemos um ambiente de confusão entre a mudança abrupta deste relacionamento que vinha fluindo bem, até algo acontecer e alterar os rumos.

Ex. 08 - Destaque no *"baixo"* dos acordes, movimento cromático descendente [Am7(9) / E/G# / Gm7],.

Nos compassos apresentados, mais um II cadencial é empregado a partir do acorde de *Gm7*, porém o principal destaque está no *"baixo"* dos acordes, que faz um movimento cromático descendente [Am7(9) / E/G# / Gm7], demonstrando gradativamente um declínio, justamente onde se canta: *"... morto na beleza fria de Maria."* No entanto, em detrimento

do "ar de tristeza", o compositor volta ao campo harmônico de origem, demonstrando uma dicotomia entre a letra proposta e o clímax da canção: *"...E o meu jardim da vida ressecou, morreu. Do pé que brotou Maria, nem Margarida nasceu.*

Neste ponto, podemos observar que, a afirmação feita pelo autor a respeito da canção, está dentro da proposta. O que sugere a sua intencionalidade em utilizar o gênero "Samba" para canção, afirmando que o indivíduo "não está se lamentando, mas sim, concluindo uma história que ele acabou de contar"

8.3 Análise psicológica

Ao adentrar neste extenso campo, reforçamos a ideia de realizar uma análise de forma objetiva, dentro daquilo que seja proveitoso para a formulação de ideias. Uma das apropriações que tomaremos é o conceito do "eu lírico", como comenta Val (2021):

> Já a análise psicológica é bastante intuitiva. O que se pode dizer daquele "eu-lírico" que é expressado através de letra e melodia? Qual é a história que se manifesta na espécie de personagem, dando voz àquele "eu-lírico"? Mas que "eu-lírico" é esse e quais sentimentos e sensações podem estar envoltas ali? Se não existe, a gente pode criar, supor ou assumir alguns posicionamentos? Com base em quê? [...] Porque eventualmente isso pode ter um reflexo na composição em si e que possa ser relevante para construção de uma *performance.* (VAL, 2021, anexo I, p.58)

Observamos então, a partir daqui quais aspectos são determinantes para uma avaliação no que diz respeito a psique do "Eu-lírico" apresentado nesta obra, podendo-se supor assim, suas emoções e sentimentos de acordo com a forma na qual a junção de letra e a melodia são colocadas na canção. Esta terminologia usada por de Combe (2009-2010) declara que "por definição, no discurso literário, tanto poético como romanesco, o autor como pessoa está ausente, e o "eu" é um puro sujeito da enunciação." (COMBE,2009-2010, p. 115). Outra definição do que seria o emprego dessa arte, é exposta por Brisolara e Medina (2014) no artigo "Poesia e autoria: a voz que fala no eu-lírico":

> Na narrativa, há sempre um sujeito que conta uma história. Esse narrador tem suas origens no gênero épico; no entanto, frequentemente esquece-se que o narrador é uma personagem. É uma construção assim como a história que conta. É senso comum que esse narrador tem diferentes maneiras de posicionar-se com relação à história que conta e criaram-se categorias para explicar essa relação entre

> narrador e narrativa. (BRISOLARA; MEDINA, 2014, p.02)

Nesta canção, nos deparamos com a história de um sujeito que acaba de romper seu relacionamento amoroso. No decorrer da letra, são expostos dilemas e autorreflexões sobre um possível motivo para o termino de um relacionamento. Aparentemente, tal pessoa tinha uma enorme afeição pela outra parte, sugerindo sentimentos ligados a dor e ressentimento. O que fica evidente na frase: *"Valei-me, Deus. É o fim do nosso amor, perdoa, por favor...",* seguido por *"Eu sei que o erro aconteceu, mas, não sei o que fez tudo mudar de vez. Onde foi que eu errei?",* na qual se nota o arrependimento por algum feito cometido.

Mas, mesmo não tendo o conhecimento sobre tal ato, vemos a intenção do personagem em procurar a clareza dos fatos para uma possível retratação. Não obtendo o retorno requerido, é lançado a afirmativa: *"Eu só sei que amei, que amei, que amei, que amei.".*

Nos versos que se seguem, como não houve a resposta sobre suas indagações, começa-se um discurso reflexivo sobre sua *"culpa" e* defeitos que possam ter ocasionado o rompimento. Ao mencionar palavras como ilusão, "dar meu coração", "morto" observamos um comportamento de caráter melancólico. Sobre isso, Teixeira e Branco (1989) dizem:

> Do ponto de vista fenomenológico [os modos como se manifesta a doença], mais do que um sintoma da melancolia, a dor moral está na essência mesmo do ser melancólico, ou seja, constitui um fenômeno onde se manifesta o caráter do ser da presença melancólica ao mesmo tempo que se transforma em elemento constitutivo de toda a existência do sujeito. (TEIXEIRA; BRANCO 1989, p.01)

Este comportamento melancólico se torna ainda mais irrefutável na concepção da letra, partindo para o pré-refrão: *"E foi assim que eu vi, nosso amor na poeira. Poeira. Morto na beleza fria de Maria".* Com essa afirmativa conclui-se sua total dependência pela *"moça"* já mencionada na canção. Tal dependência, o fez chegar à seguinte conclusão após o relacionamento para o qual ele "entregou seu coração", se esvair: *"E o meu jardim da vida ressecou, morreu. Do pé que brotou Maria, nem margarida nasceu.* "Nota-se, então, através dessas considerações um pouco do perfil psicológico do personagem proposto: um ser tristonho, inconformado, ressentido e melancólico, algo relacionado a perda da própria existência, como menciona Teixeira e Branco (1989):

> Mas a melancolia não é somente tristeza, remorso e medo, mas sim um transtorno muito mais profundo, uma catástrofe psíquica que se produz nas profundidades do ser. Assim,

> quando a tristeza é aterrorizadora e contém um sofrimento penoso e intolerável fala-se em «dor moral», uma dor psíquica que ultrapassa todas as outras dores em intensidade. Proveniente das profundezas do ser, a dor moral tem uma intensidade atroz que "avassaia" [sic] a existência do sujeito. (TEIXEIRA; BRANCO, 1989, p.02)

8.4 Análise semiótica

Ao abordar o estudo da semiótica da canção, buscaremos externar possíveis definições para melhor exemplificação de algumas expressões contidas na escrita da obra. Novamente, alertamos nosso interesse em realizar análises com profundidade razoável e que sejam suficientes para o conceito proposto, exatamente como foi citado por Val (2021) ao mencionar que o estudo semiótico deve "trazer à tona a ideia de que é para construir uma performance, uma ideia de execução de interpretação para o cantor".

Vamos iniciar definindo a expressão "semiótica" na qual Barros (2005) conceitua de forma ampla:

> A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. É necessário, portanto, para que se possa caracterizar, mesmo que grosseiramente, uma teoria semiótica, determinar, em primeiro lugar, o que é o texto, seu objeto de estudo. Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um "todo de sentido", como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como objeto de significação, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um "todo de sentido". A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de análise interna ou estrutural do texto. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas. (BARROS, 2005, p.11-12)

Para esse estudo, faremos a análise de algumas expressões enigmáticas usadas por Djavan, no anseio de encontrar alguma significância. A primeira delas dá nome à canção - *Flor de Lis*. A palavra *"Lis"*[9] - significado: o mesmo que lírio - é um galicismo, ou seja, de origem francesa. Figura esta que está associada a monarquia francesa equiparando-se a simbologia de realeza, poder e soberania. Igualmente associada a pureza do corpo e da alma, devida a beleza singela que possui.

9 Link disponível em: https://dicionario.priberam.org/lis. Acessado dia 30 de novembro de 2021.

Ao colocar este nome no título de sua canção, nota-se o prestígio e a influência que tal pessoa exercia para o sujeito e sua total reverência a figura que ela representava em sua vida. Outra expressão preponderante na canção é a frase: *"...E o destino não quis me ver como raiz de uma flor-de-lis".*

Para melhor apuração desta referência, nos apropriaremos do terceiro conceito Greimas (1973)[10] referente ao "percurso gerativo de sentido" do texto - a saber, Nível discursivo. Sobre isto, Barros (2005) diz:

> A última etapa do percurso gerativo é o das estruturas discursivas. As estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado [...] as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras. (BARROS, 2005, p.16)

Utilizando este conceito, juntamente com o que Fiorin (2003) declara ao mencionar que "as formas abstratas do nível discursivo *são revestidas de termos que lhe dão concretude."* (FIORIN, 2003, p. 29), observamos que havia o anseio, por parte do sujeito de, construir profundos vínculos emotivos com a figura da "*Lis".* O uso do termo "raiz", está ligado de forma intrínseca a *"flor"*, sendo a raiz a sua base. Ou seja, o sentimento pela outra pessoa era algo concreto, enraizado. Porém, assim como é possível "arrancar" uma flor do seu solo de forma abrupta, ele atribui ao destino a ruptura deste sentimento, não havendo *"culpa"* entre ambos.

E para finalizar este estudo, temos a frase mais emblemática da canção: *"E o meu jardim da vida ressecou, morreu".* Para melhor exemplificação, nos apropriaremos de outro conceito: o quadrado semiótico, apontado no artigo "O quadrado semiótico greimasiano: herança e transformação", de Domaneschi (2017) Este estudo tem por função a busca do contraditório, procurando um denominador comum entre dois termos, o que é chamado de "Eixo Semântico":

> trata-se de uma oposição qualitativa do tipo s1 vs. s2 (como em "dia" vs. "noite"), que formam então os termos contrários. A partir deles, por meio de uma operação de negação, obtêm-se s1 vs. ¯ s2¯ ("não-dia" vs. "não-noite"), em que s1 vs. s1 ("dia" vs. ¯ "não-dia") estão em oposição do tipo privativa formando o par de termos contraditórios. (DOMANESCHI, 2017, p.02)

Na frase *"E o meu jardim da vida ressecou, morreu"*, percebemos a

10 Algirdas Julius Greimas, ou Algirdas Julien Greimas (Tula, Rússia, 9 de março de 1917 – Paris, 27 de fevereiro de 1992), foi um linguista lituano de origem russa que contribuiu para a teoria da semiótica e da narratologia, além de ter prosseguido diversas pesquisas sobre mitologia lituana. (Wikpédia,2018)

dicotomia entre os termos: “vida” e morte”, uma contrária a outra, porém complementares entre si. Ao declarar *“...e o meu jardim da vida ressecou, morreu”*, compreendemos por “jardim” (um espaço reservado ao cultivo de plantas, flores, etc.) sua intencionalidade em expressar que seus “espaços internos”, ora abertos para florescer o relacionamento afetivo, agora “...*ressecou, morreu”.* Deixando explicito a sua total descrença num sentimento similar a outrem.

8.5 Construção vocal e cênica

Chegamos ao ponto culminante, dentro da metodologia da IEC que é o motivo de todas essas investigações e pesquisas realizadas em uma única canção: a concepção de uma interpretação vocal e cênica com base nas informações e dados levantados.

Os aspectos, o vocal e corporal, permeiam boa parte da pedagogia aplicada por Val em suas aulas teórico-práticas, no qual seus alunos são imersos no conhecimento e pesquisa de vários profissionais que abordam estes e outros temas oportunos através de “Seminários de Canto”:

> “além das aulas individuais eu costumo reunir meus alunos para gente conversar mais demoradamente, fazer alguns trabalhos e eu passar alguns aprofundamentos sobre cada um desses tópicos de modo que, quando a gente chegar na aula individual a gente já tem um substrato teórico suficiente para gente ir um pouquinho mais longe na conversa. Esse é o processo de todo dia e vai ser pela vida inteira.” (VAL, 2021, anexo I, p.60)

Foi durante esses seminários que nos foi apresentado alguns conceitos relacionados a esse tema que iremos abordar a partir deste ponto.

8.5.1 Gestos vocais

Piccolo (2006) elabora uma sistematização que permite a realização de um mapeamento daquilo que é emitido pelos cantores durante as suas interpretações, o que ela nomeia como “Gestos Vocais”, na tentativa de exemplificar os efeitos produzidos pela voz. Aqui, a ideia do uso do termo “gestos”, vem da associação a movimentos corpóreos, assim como fez Burnier ao mencionar que:

> Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”. Assim, este “braço” pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir

> o espaço ou uma pessoa, afirmar ou hesitar... (...) uma ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo (BURNIER, 2001, apud VIANNA 2012, p.57)

Piccolo (2006) dialoga algo semelhante:

> O importante, portanto, é que o intérprete emocione o ouvinte. O texto e a maneira de dizê-lo são fundamentais, e o intérprete deve estar sempre a seu serviço. Assim, um cantor que consegue transmitir emoção e verdade no que diz provavelmente será mais prestigiado do que aquele que possui uma linda voz com grande domínio técnico, mas pouca emoção. (PICCOLO, 2006, p. 82)

Por ser relevante o conhecimento sobre quais são as características vocais que estão presentes no canto popular brasileiro, nomeá-las é de extrema importância para compreender as escolhas estéticas que se pretende realizar na *performance*.

Com base nos estudos e análises apontadas por Piccolo (2006) em sua dissertação “O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa”, iremos desenvolver os mesmos parâmetros apontados por ela para desvendar quais são os “gestos vocais” usados por Djavan na canção proposta, apropriando-se das terminologias preconizadas.

Para tanto, iremos tomar por referência a primeira gravação feita em estúdio por Djavan desta canção em seu álbum “A voz, o violão e música de Djavan”, no ano de 1976. Este foi um dos trabalhos realizados dentro dos “Seminários de canto” realizados entre os alunos de canto popular. Segue alguns exemplos encontrados para melhor compreensão deste conceito:

Valei-me Deus, é o fim do nosso amor – uso da qualidade em “*fry*” em “Va”, seguido de portamento descendente entre “é” para “o”, finalizando em portamento descendente entre “fim” para “do”.

Perdoa, por favor – portamento descendente entre “do” para “a”, finalizando com expiração sonora em “or”.

Eu sei que o erro aconteceu – retardo em “eu” com portamento descendente em “sei”; fonema alterado em “que o erro a” gerando o fonema “*quioerroa*”.

Com toda força, pra essa moça – portamento descendente entre “to” para “da”; antecipação em “essa mo”.

E o destino não quis – portamento descendente entre “des” para “ti”; fonema alterado em “e o desti” gerando o fonema “*iodist*”.

Me ver como raiz – uso de articulação pastosa seguido de portamento em “me ver”; antecipação seguida de nota escapada em “raiz”.

E foi assim que eu vi nosso amor na poeira – portamento descendente entre "vi" para "no"; retardo em "a" seguido de nota de improviso (ré bemol) em "mor", finalizando com portamento descendente entre "po" para "ei".

E o meu jardim da vida – portamento descendente entre "eo" para "meu" finalizando com apojatura descendente em "vi".

Ressecou ou morreu – uso da qualidade em voz tensa durante todo o trecho; fonema alterado em "ressecou ou" gerando o fonema "*ressecôo*".

Do pé que brotou Maria – retardo seguido de apojatura descendente em "pé"; portamento descendente entre "Ma" para "ria" finalizando com breque seguido de expiração sonora em "a".

A análise completa encontra-se anexada a este documento.

Em suma, após a aplicação desta metodologia em toda canção "Flor de Lis", conseguimos detectar que durante sua interpretação, Djavan faz o uso dos seguintes efeitos vocais: 21 portamentos descendentes, 02 portamentos ascendentes, 02 apojaturas descendentes, 01 retardo, 06 fonemas alterados, 02 notas de antecipação, 01 nota escapada, 01 nota de improviso, 01 em qualidade em "fry", 01 em voz tensa, 02 em voz nasal, 01 em articulação pastosa, 01 em breque e 02 expirações sonoras.

Outro fato a ser considerado está no número de vezes em que o portamento descendente foi utilizado pelo cantor. Piccolo (2006), assume que portamento "significa 'transportar a voz' e define uma importante técnica vocal para o canto". Neste mesmo raciocínio, Domenico Corri (The Singer's Preceptor, 1810) escreveu que 'o portamento [...] é a perfeição da música vocal', permitindo o 'deslize e mistura de uma nota para outra com delicadeza e expressão' (PICCOLO, 2006, p.113).

Partindo dessas considerações, nota-se que o uso acentuado do portamento, especialmente o descendente, nos dá conta da suavidade e leveza pretendida pelo cantor para se contar um enredo dramático e melancólico como já visualizamos em outras análises. Isso pode nos trazer informações significativas para o início de uma reflexão que culmina em uma elaboração e construção de movimentos corporais que sintetizam os efeitos vocais pretendidos. Como defende Della Monica:

> O trabalho concomitante dos gestos vocais e corporais torna-se tão peculiar nessa metodologia que o elo entre corpo e voz fica cada vez mais tênue, chegando a ser impraticável a separação entre gesto corporal e vocal. Nesse sentido, gesto sonoro e gesto do movimento estão intrinsecamente ligados, pois a espessura harmônica sonora da voz é diretamente suscetível ao estado do corpo em movimento e vice-versa. (VIANNA, 2012, p.58)

8.5.2 *Expressão Corporal*

Citado por Val (2021) como "parte cênica", se constitui na continuação da pesquisa pelo ponto de vista da expressividade corporal. Essa aplicação acontece dentro de sua proposta pedagógica durante suas aulas, como menciona:

> Eventualmente se o elemento é cênico, por exemplo, vou falar como é que pode ser melhorada a sua expressão corporal. Além de encaminhar nomes de autores que falam algo sobre, trabalhamos de forma prática: como você pode construir um vocabulário gestual, por exemplo, adequado à sua própria maneira de se expressar? Procuramos encontrar como artista, a sua identidade que é formada de uma série de concepções, mas neste caso, estamos falando aqui especificamente dos gestos corporais. Procuramos qual vocabulário que se pode desenvolver e quais referências ainda são necessárias para uma constituição de gestos, na medida adequada. E se o aluno ainda não tem, de onde a gente pode tirar isso, quem são suas referências de uma performance interessante? Muitas vezes não precisamos ir tão longe e podemos buscar nas próprias referências do aluno. (VAL, 2021, anexo I, p.59)

Como mencionado, essa busca pela identidade do artista ocorreu de forma gradativa a medida em que fomos expostos a uma série que propostas e diretrizes apresentadas durante as aulas práticas e os "Seminários de Canto". Mas foi no primeiro semestre letivo de 2021, que os debates tiveram enfoque em alguns dos principais teóricos que dialogam a respeito da relação corpo e voz, no âmbito das artes cênicas. No entanto, foi percebido que as orientações e indicações propostas a princípio para atores, também eram pertinentes ao universo do canto popular, contribuindo para a construção performática. Uma das pesquisadoras estudadas, Gayotto (2015) diz:

> interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela encenação e na relação com público. [...] Neste contexto, os enfoques do trabalho de voz, necessidades básicas para o palco, saúde dos atores e a construção dos personagens fundem-se, sendo viabilizados e priorizados pela noção de que a voz é uma ação que faz diferença àquilo que está sendo encenado (Gayotto, 2015, p. 16).

Ainda sobre essa interação do corpo e a voz, Zumthor (2010) afirma que "tudo se conecta, tudo está endereçado ao outro: gestos, olhares. Os movimentos do corpo são integrados à poesia oral. O ator se coloca na presença do público e se oferece a um contato: 'Eu ouço-o, vejo-o,

virtualmente eu o toco” (ZUMTHOR 2010, apud SOUZA, 2012, p. 17).

Stanislavski (1976) traz para cena elementos sentimentais, a fim de despertar no público “toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras” (STANISLAVSKI, 1976, p.128). Para ele, o ator deve perceber que quais sensações e imagens as palavras despertam para encontrar a melhor forma de dizê-las: “para o ator, uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens (STANISLAVSKI, 1976, p.128).

Outro teórico que tivemos contato, se trata de Rudolf Laban que, com o livro “Dança educativa moderna” (1990), apresenta “Os 16 temas de movimentos” no qual sugere formas pedagógicas para ensino da dança. Dentro do método, há um sistema que, permite o registro e notação dos movimentos humanos: a Eucinética e a Corêutica, respectivamente. Para este estudo, vamos nos ater ao segundo.

Na Corêutica, Laban sugere o estudo sobre a relação do corpo com o espaço no qual o indivíduo está inserido, como menciona Madureira (2020):

> A Corêutica estuda os princípios da harmonia espacial aplicados ao movimento [...] circunscreve as dimensões do espaço (altura, largura e profundidade), os planos de movimento (frontal, sagital e transversal), os níveis espaciais (alto, médio e baixo. (MADUREIRA, 2020, p.07)

Incluso neste estudo, Laban faz uma análise sobre as diversas possibilidades do corpo humano dentro dos limites do indivíduo, sob a “premissa de que existe uma direção central da qual todas as outras irradiam, nasce o conceito de Cinesfera (Kinesphäre), um espaço pessoal de movimento. (MADUREIRA, 2020, p.08). Para Rengel (2014, p. 38), a cinesfera “é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente a partir de um ponto de apoio”. Laban (1990) observa “que todo e qualquer movimento feito por uma pessoa se dá no espaço definido pela sua própria cinesfera, mesmo durante os deslocamentos. (MADUREIRA, 2020, p.08).

Exemplificando este complexo estudo, Laban propõe 03 (três) tipos de alcance dessa cinesfera: a gigante, média e pequena. As extremidades do nosso corpo, onde os nossos pés e mãos alcançam em seu limite máximo, seria a nossa Cinesfera Gigante. Movimentos do corpo com os membros semiflexionados (braços, joelhos, tronco, etc.), Cinesfera Média; e os Movimentos mais próximos ao corpo e centralizados, chamou de Cinesfera Pequena.

Todos esses conceitos mencionados, ajudam a conceber melhor a expressividade humana de forma geral, podendo-se aplicar em quaisquer seguimentos onde há a necessidade do uso corporal, inclusive, na construção de uma performance cênica que é o nosso objeto de estudo.

9 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, na tentativa de correlacionar alguns dos elementos expostos nas análises realizadas e buscando incorporar as definições referentes a sinergia entre voz e corpo, proponho um roteiro básico para uma performance sob o ponto de vista da interação poesia-voz-corpo na canção "Flor de Lis". Para isso, iremos nos apropriar das sessões citadas na figura 01, na análise poética realizada (p.14).

1. **Introdução** – *"E o meu jardim da vida, ressecou ou morreu. Do pé que brotou Maria, nem Margarida nasceu".* A canção inicia pela sessão C que deve ser repetida duas vezes. Acompanhado apenas pelo piano com dinâmica *"piano",* de andamento livre e reduzido. O interprete está sentado em um banco, ocupando apenas a cinesfera pequena, com gestos lentos próximos ao corpo, de cabeça baixa, e com os olhos fixos ao chão. O sentimento e expressões devem evidenciar tristeza e melancolia.

2. **Reflexão** – *"Valei-me Deus! É o fim do nosso amor. Perdoa, por favor. Eu sei que o erro aconteceu, mas não sei o que fez tudo mudar de vez. Onde foi que eu errei? Eu só sei que amei, que amei, que amei, que amei.".* Ao entrar na sessão A1, o acompanhamento agora tem a formação de uma banda, em dinâmica "*mezzo piano*", com andamento fixo. O interprete ainda continua sentado, utilizando movimentos mais livres e com velocidade controlada, atingindo o nível de cinesfera média. utilizando. O sentimento é de reflexão, e expressividade corporal é acrescida de movimentos com os braços alongados e cabeça.

3. **Explicações** – *"Será, talvez, que minha ilusão foi dar meu coração com toda força, pra essa moça me fazer feliz? E o destino não quis me ver como raiz, de uma flor de lis?".* Neste ponto da sessão A2, o interprete se levanta do banco e seu olhar vai em direção ao público, dialogando com a plateia no intuito de procurar entre eles as respostas dos questionamentos contidos na letra. A cinesfera média ganha ainda mais intensidade. O sentimento é de inconformidade, procurando expressões corporais que gerem inquietude.

4. **Conformismo –** *"E foi assim que eu vi nosso amor na poeira. Poeira! Longe da beleza fria de Maria".* A sessão B, serve como "ponte" para uma mudança no enredo. Por isso, o acompanhamento agora, deve ter dinâmica "*mezzo forte*", o que acentua essa passagem. O interprete começa a realizar a transição entre o sentimento de passividade para expressões corporais que remetem ao "relaxamento", como se as respostas começassem a emergir em sua mente. Neste ponto, também deve transferir gradativamente os seus movimentos para da cinefera média para gigante.

5. **Conclusão –** *"E o meu jardim da vida, ressecou ou morreu. Do pé que brotou Maria, nem margarida nasceu"* Para finalizar, retornamos para a sessão C, mantendo o acompanhamento em dinâmica "mezzo forte", para que o interprete consiga expressar sentimentos que expressem leveza e tranquilidade. Tendo em vista que a conclusão, por mais dura que seja, pôs fim aos seus desvaneios em relação a "Lis". O uso total da sua cinesfera gigante, utilizando braços, pernas e cabeça esticados evidenciam ainda mais essa "liberdade" que é proposta.

Como já mencionado anteriormente, o IEC perpassou toda a minha trajetória acadêmica relacionada ao canto popular entre os anos de 2018 à 2021 e foi através dessa sistematização que pude incorporar aos meus estudos, uma gama de vocabulários e expressões anteriormente distanciadas do meu universo.

Posso assegurar que o emprego dessa metodologia enquanto interprete e *performer,* trouxeram ganhos inestimáveis a minha formação musical e acadêmica, jamais mesuráveis. Este estudo aprofundado da canção, possibilita uma elevação a nível intelectual, artístico e musical de quem quer que o aplique.

Nosso objetivo foi provocar no leitor, a necessidade de uma breve reflexão sobre alguns pontos relevantes da canção, ofertando a expansão de conhecimento sobre a obra e mediante a isso, incentivar a procura de novas alternativas para a sua composição interpretativa, levando em consideração os pontos aqui abordados.

Por fim, tendo em vista que outros componentes também se fazem necessários para uma análise ainda mais densa, concluímos na expectativa de que aconteça uma progressão continua na busca do aprimoramento deste estudo, visando contrair alternativas e possibilidades de interpretação para esta obra. Deixamos nossa contribuição para que outros possam dar sequência nesta ampla discussão sobre como aprimorar nossas performances com base em análises musicais.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005. 88 p.

BRISOLARA, Valéria Silveira; MEDINA, Roberto. Poesia e autoria: a voz que fala no eu-lírico. In: Diversidade, empreendedorismo, inovação e transformação, 10., 2014, Porto Alegre. **Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação.** Porto Alegre: Sepesq, 2014. p. 1-8.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. 7. ed. Rio Dejaneiro: Lumiar Editora, 1986. 175 p.

COZZA, Fabiana. **O canto em Linda Wise**: ação imaginativa e interpretação. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Fonoaudiologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

COMBE, Dominique. **A Referência Desdobrada**: o Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112—128, dezembro/fevereiro 2009/2010.

DOMANESCHI, Eliane. O quadrado semiótico greimasiano: herança e transformação. **Estudos Semióticos**, [S.L.], v. 13, n. , p. 51-58, 20 nov. 2017. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA).

FIORIN, José Luiz (org**). Introdução à lingüística II**: princípios de análise. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2003. 264 p.

FRANÇA, J. L. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 4. ed. rev. aum. 2. reimpr. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997. 67 p.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Icone, 1990. 128 p.

MADUREIRA, José Rafael. A coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Pensar A Prática**, Diamantina, n. 23, p. 1-27, abr. 2020.

MAHEIRE, Kátia. **Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygostsky**. 2003. 07 f. Tese (Doutorado) – Curso de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

VIANNA, Ana Faria Hadad. **A Arqueologia do Trabalho Vocal proposto por Francesca Della Monica**. 2014. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PICCOLO, Adriana Noronha. **O canto popular brasileiro:**: uma análise acústica e interpretativa. 2006. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Musica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio Dejaneiro, 2006.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do** trabalho **científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2013.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Annablume, São Paulo, 2005

SANTOS, A. R. Metodologia científica: a construção do conhecimento. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

SANTOS, F. C. dos; PALLADINO, R. R. R. **A construção interpretativa na canção popular**: “Tiro de Misericórdia” na voz de Titane. Música Popular em Revista, Campinas, ano 6, v. 1, p. 142-158, jan.-jul. 2019.

SOUZA, Mayra Montenegro de. **O ator que canta um conto**: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **Casa**: Cadernos de Semiótica Aplicada, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 7-24, 10 mar. 2008. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada. http://dx.doi.org/10.21709/casa.v1i2.623. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538. Acesso em: 30 nov. 2021.

TEIXEIRA, José A. Carvalho; BRANCO, Ana. Fenomenologia da Dor Moral. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 8, n. 4, p. 527-531, out. 1989.

ANEXO I – ENTREVISTA

Como surgiu a interpretação esclarecida da canção?

Ela não surgiu, se é que você me entende. Ela não apareceu de uma hora para outra. Ela foi uma construção de anos em que fui desenvolvendo, na realidade, algo para mim mesmo. Foram uma série de ferramentas que me ajudaram a me compreender e a me desenvolver como artista e intérprete, porque eu carecia dessas coisas e a única forma que eu tinha de superar algumas deficiências e lacunas foi correndo atrás de informações. Tais informações foram montando, constituindo algo que poderia ser útil também para outras pessoas. E à medida que eu fui lecionando, fui aplicando e desenvolvendo estes conceitos, isso foi se sistematizando cada vez mais e com melhorias. Isso está em construção, ainda é um processo. Mas que já permite, talvez, cristalizar algumas ideias que possam ser melhor observadas.

Cada elemento que eu trabalho na Interpretação Esclarecida da Canção surgiu de uma forma diferente. A parte vocal vem de uma obsessão que eu tenho por ler sobre voz, sobre a parte fisiológica e técnica. Isso já vem de décadas, pois é algo que eu realmente gosto, busco e procuro. A parte cênica vem de uma completa ineficiência de minha parte que precisei sanar, pois tive a oportunidade de trabalhar numa escola de teatro e dança - a FAFI. Lá tive contato com profissionais e alunos dessas áreas e precisei me aprimorar minimamente nesse conteúdo para trabalhar o canto para atores e a musicalização para dançarinos. Realizei vários cursos junto a professores dessas áreas específicas e precisei também me inteirar mais

sobre esse universo e, assim, muita coisa me chegou a respeito da parte cênica.

A parte teórica da música vem da minha trajetória acadêmica propriamente. Algumas coisas relacionadas a história e contexto musical vem das minhas leituras e também das minhas vivências como professor e profissional da música mesmo. Algo pessoal, relacionado às minhas "andanças" e minhas buscas. Então, assim, foi se constituindo a Interpretação Escrita da Canção.

Como você a conceitua?

Eu posso dizer que Interpretação Esclarecida da Canção seja todo o conjunto de ferramentas que possa se agregar no intuito de permitir a observação e análise dos fenômenos que envolvem a interpretação do artista, cantor ou intérprete. Esse conjunto de ferramentas de análise serve, sinergicamente, para construção da *performance*, em sua forma gestual, vocal, corporal e expressiva. Também correlacionado a conceitos estéticos, padrões visuais, sonoros e toda uma gama de informações possíveis que possam ser aglutinadas para compor melhor essa interpretação. Acredito que é esse conjunto que torna possível plasmar e compor, no sentido composicional mesmo, a interpretação de um cantor.

Discorra brevemente sobre o que pretende analisar cada tópico do IEC?

Em todas essas análises, nada tem um tamanho ou que estejamos buscando algo objetivamente específico. Na verdade, ao longo de feitura de uma análise você busca por "pistas" que abram a sua visão e o seu panorama a respeito daquela canção ou daquela obra em si, o que torna essa pesquisa muito ampla e de certa forma infinita.

Na análise poética, você pode encontrar, por exemplo, que o autor ou intérprete escreve/canta "passarim" ao invés de "passarinho". A busca é tentar compreender o que ele está querendo dizer ali na música com essa expressão. Foi uma adequação do tempo? Uma questão rítmica? Ou foi uma aproximação de uma coloquialidade que o artista quer buscar? Tudo isso pode dar direções para uma interpretação. Como é que você vai se adequar a essa sugestão que é dada pelo compositor? Como é que você faz isso ter sentido dentro da sua *performance?* O que você pode entender dessas intencionalidades partindo do pressuposto que isso tem riqueza de sentido? Isso traz algum viés de sentido para performance.

Então, no ponto de vista da análise poética, a ideia é buscar, além deste exemplo citado, outras informações, como presença de rimas, o

formato de uma métrica específica e se existe rigor nisso, problemas de prosódia, o vocabulário empregado, enfim. Tudo são pistas e não é possível limitar isso porque é infinito. E é somente no processo da análise que você vai percebendo detalhadamente algumas informações e trazendo ao seu esclarecimento, de tal forma que você possa realmente estar bastante amparado e embasado em suas conclusões.

Na análise estrutural, vamos observar se a forma da música pode interferir na interpretação. Quantos blocos a música tem; por que ela tem essa quantidade definida; se existem partes que são mais "faladas" e outras mais melódicas; se o compositor inseriu uma ponte para dar continuidade ou preferiu usar a mudança de tonalidade. Estes já são elementos a serem observados numa estrutura musical de uma canção.

Nas análises harmônica e melódica, podemos observar algo como: quando ele inseriu aquela nota alterada naquele trecho, qual foi sua intenção? O que significa o uso daquela nota da escala de Blues e o que isso traz de enriquecimento aquela canção dentro desse contexto? Ele usou algum acorde de empréstimo modal? Talvez o uso de alguma cadência em determinada parte onde a letra acentua essa ideia e ambos se complementam. Isso pode me dar suporte para eu pensar na minha interpretação? Isso me traz algum elemento que possa me indicar algo ou justifica a minha escolha estética nessa canção?

Já a análise psicológica é bastante intuitiva. O que se pode dizer daquele "eu-lírico" que é expressado através de letra e melodia? Qual é a história que se manifesta na espécie de personagem, dando voz àquele "eu-lírico"? Mas que "eu-lírico" é esse e quais sentimentos e sensações podem estar envoltas ali? Se não existe, a gente pode criar, supor ou assumir alguns posicionamentos? Com base em quê? Lembrando que também é relevante levantar informações sobre a história da canção e se há algum movimento em que ela está inserida dentro do cenário histórico-musical ou em que momento histórico e contexto social específico está envolto. Porque eventualmente isso pode ter um reflexo na composição em si e que possa ser relevante para construção de uma *performance.*

E a parte da análise semiótica é dentro daquela proposta da análise "Semiótica da Canção" defendida não somente por Tatit, como também pela Regina Machado onde vamos buscar quais os sentidos e símbolos existentes na canção em sua forma musical. Dentro dessas perspectivas teóricas podemos encontrar, como já mencionei, partes mais faladas na canção, notas mais longas, com maior lirismo, mais agudas, enfim, de acordo com as nomenclaturas e características bem definidas por

Machado. Porém, tudo para trazer à tona a ideia de que é para construir uma performance, uma ideia de execução de interpretação para o cantor.

Todas essas análises são pistas, elementos que se somam e se interagem mutuamente. Cada vez que um elemento se apresenta serve para expandir a nossa compreensão a respeito do nosso fazer enquanto intérpretes.

Conte um pouco sobre a aplicação dessas metodologias em suas aulas práticas

Nas minhas aulas, isso é feito em doses homeopáticas. O conhecimento a respeito de cada tópico desses pode se tornar um curso gigantesco e até incomensurável porque tem pessoas que estudam cada ponto mencionado aqui durante uma vida inteira e ainda tem muito por descobrir. Então, é difícil até dar um tamanho para esse estudo. Mas dadas as dimensões do nosso interesse específico que é na interpretação de uma canção, o aprofundamento não necessariamente precisa ser tão teoricamente gigantesco, mas o suficiente para conseguirmos encontrar elementos que nos esclareçam sobre a natureza daquela ideia e que nos permitam construir a nossa concepção da proposta dessa composição.

Nesse sentido, toda vez que aparece uma demanda em sala de aula, a gente vai dar conta daquilo com os elementos que pudermos dispor para o aluno naquele momento. Eventualmente se o elemento é cênico, por exemplo, vou falar como é que pode ser melhorada a sua expressão corporal. Além de encaminhar nomes de autores que falam algo sobre, trabalhamos de forma prática: como você pode construir um vocabulário gestual, por exemplo, adequado à sua própria maneira de se expressar? Procuramos encontrar como artista, a sua identidade que é formada de uma série de concepções, mas neste caso, estamos falando aqui especificamente dos gestos corporais. Procuramos qual vocabulário que se pode desenvolver e quais referências ainda são necessárias para uma constituição de gestos, na medida adequada. E se o aluno ainda não tem, de onde a gente pode tirar isso, quem são suas referências de uma performance interessante? Muitas vezes não precisamos ir tão longe e podemos buscar nas próprias referências do aluno.

Dessa forma, durante as aulas os próprios alunos vão trazendo demandas e a gente vai observando também o que poderíamos reforçar e até propor para o aluno, sempre respeitando a construção que ele mesmo faz da sua própria identidade artística. Aos poucos vamos acrescentando informações que possam corroborar com esse processo de construção.

Acontece basicamente dessa forma: bastante dialógico com aluno e em cima das demandas que aparecem e na dimensão que é possível naquele momento.

E além das aulas individuais eu costumo reunir meus alunos para gente conversar mais demoradamente, fazer alguns trabalhos e eu passar algumas alguns aprofundamentos sobre cada um desses tópicos de modo que, quando a gente chegar na aula individual a gente já tem um substrato teórico suficiente para gente ir um pouquinho mais longe na conversa. Esse é o processo de todo dia e vai ser pela vida inteira. Porque o nível de aprofundamento pode ser um hoje, mas ser de outra ordem amanhã de acordo com as informações que vão chegando e até que a gente vai dando oportunidade do aluno recebê-las.

ANEXO II – ANÁLISE COMPLETA DOS GESTOS VOCAIS

Valei-me Deus, é o fim do nosso amor – uso da qualidade em "*fry*" em "Va", seguido de portamento descendente entre "é" para "o", finalizando em portamento descendente entre "fim" para "do".

Perdoa, por favor – portamento descendente entre "do" para "a", finalizando com expiração sonora em "or".

Eu sei que o erro aconteceu – retardo em "eu" com portamento descendente em "sei"; fonema alterado em "que o erro a" gerando o fonema "*quioerroa*".

Mas não sei o que fez – antecipação em "mas".

Tudo mudar de vez – portamento descendente entre "do" para "mu"

Onde foi que eu errei – voz nasal em "errei"

Eu só sei que amei, que amei, que amei, que amei – portamento descendentes entre todos os "a" para "mei", finalizando com apojatura descendente no ultimo "ei".

Será talvez – qualidade "fry" em "se".

Que minha ilusão – portamento descendente entre "mi" para "nha"

Foi dar meu coração – portamento descendente entre "dar" para "meu"

Com toda força, pra essa moça – portamento descendente entre "to" para "da"; antecipação em "essa mo".

E o destino não quis – portamento descendente entre "des" para "ti"; fonema alterado em "e o desti" gerando o fonema "*iodist*".

Me ver como raiz – uso de articulação pastosa seguido de portamento em "me ver"; antecipação seguida de nota escapada em "raiz".

De uma flor de lis – portamento descendente em "flor"

E foi assim que eu vi nosso amor na poeira – portamento descendente entre "vi" para "no"; retardo em "a" seguido de nota de improviso (ré bemol) em "mor", finalizando com portamento descendente entre "po" para "ei".

Morto na beleza fria de Maria – portamento descendente entre "Ma" para "ria"

E o meu jardim da vida – portamento descendente entre "eo" para "meu" finalizando com apojatura descendente em "vi".

Ressecou ou morreu – uso da qualidade em voz tensa durante todo o trecho; fonema alterado em "ressecou ou" gerando o fonema "*ressecôo*".

Do pé que brotou Maria – retardo seguido de apojatura descendente em "pé"; portamento descendente entre "Ma" para "ria" finalizando com breque seguido de expiração sonora em "a".

Nem margarida nasceu – portamento descendente entre "ri" para "da".

Os trechos mencionados podem ser ouvidos no link: https://drive.google.com/drive/folders/1jUKmt_s8-_jwB6n2SU7IZAgtI5BGOn9a?usp=sharing

SOBRE OS AUTORES

PATRICK DO VAL - É Doutorando em Educação Musical pela UFRJ, Mestre em Educação Musical pela UFRJ (2017), Especialista em Regência Coral pelo ISEED (1016), Especialista em docência para o ensino superior pela FABAVI (2005), Bacharel em Música com ênfase em canto pela Escola de Música do Espírito Santo (hoje FAMES) (2000), Licenciado em Música pela UNINCOR (2013) e Técnico em Radialismo formado pela Escola Técnica Federal do Espírito Santo (hoje IFES) (1995). Foi Coordenador de Música popular da Fames (Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira), onde atuou como professor de Canto Popular, Canto Lírico, Fisiologia da Voz, História da Música popular Brasileira, assim como História e Estética do Jazz. Foi professor substituto de Artes do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), no Campus São Mateus. Foi professor de Expressão Vocal e Musicalização na escola de teatro e dança FAFI. Foi maestro e preparador vocal de diversos corais, entre os quais o Coral VozES, dos Servidores Públicos do Governo do Estado do Espírito Santo. Atuou no SESI como instrutor de artes musicais lecionando canto, atuou no projeto Musical SESI em diversas empresas do Estado do Espírito Santo como cantor e tecladista. Foi também cantor da Banda Exodus, voltada a bailes e festas. Como cantor lírico, atuou em recitais, concertos e ópera. É professor efetivo de arte da Rede Estadual do Espírito Santo.

THOMAS DAVISON - é Especialista em Canto Popular pela FACEC (2021) com ênfase em performance cênica; Bacharel em Musica Popular, com habilitação em Canto pela Faculdade de Música (FAMES) (2021). Atuou como regente no coral "Nosso Tom" entre os anos de 2017 e 2019. Tem formação em Dança contemporânea pela FAFI. Atuou como Diretor artístico do Companhia de Artes Impacto Urbano entre os anos 2011 e 2014.

Interpretação esclarecida da canção

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2022

Interpretação esclarecida da canção

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2022